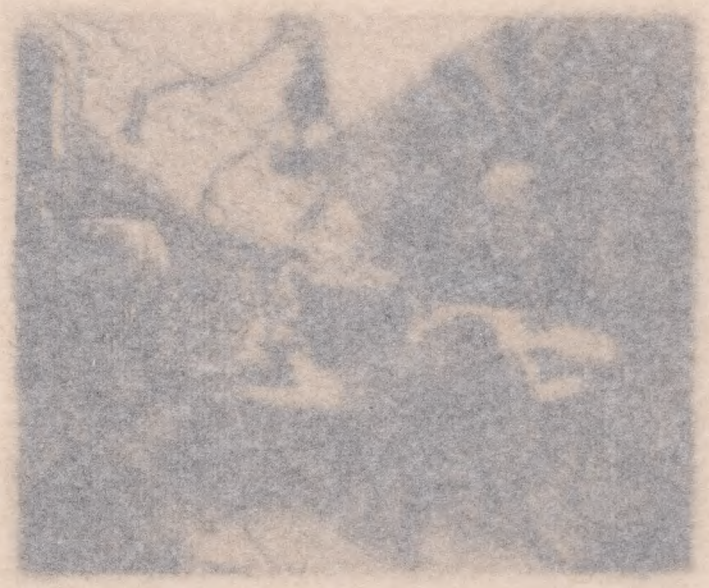
GRÉGOIRE LE ROY

JAMES ENSOR

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS

1922

Masques Scandaleses



84-B26563 c.3

84 B6563 c.3

JAMES ENSOR

Il a été tiré de cet ouvrage :

550 exemplaires sur papier pur fil Lafuma, numérotés de 1 à 550 ;

55 exemplaires de luxe, sur papier d'Arches à la cuve, contenant deux eaux-fortes originales de James Ensor, numérotés de I à LV.

Exemplaire numéro XXII

Photo Antony, Ostende.

Portrait de James Ensor en 1921.

JAMES ENSOR

PAR

GRÉGOIRE LE ROY

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS
—
1922

IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS

LE SALON BOURGEOIS 1848
Collection de M. H. Nuss, Bruxelles

LE SALON BOURGEOIS (1881).
Collection de M. H. Zunz, Bruxelles.

NOTE DE L'AUTEUR

Une bonne critique de son œuvre est le plus beau monument qu'on puisse élever à la gloire d'un artiste.
Maurice Maeterlinck.

Si la mort brutale n'en avait décidé autrement, c'est Emile Verhaeren qui, de son nom autorisé, eût signé ce livre. Nul n'était mieux à même de compléter le remarquable essai (1) qu'il avait écrit sur James Ensor ; nul, plus que James Ensor, n'était digne d'être définitivement loué pour son génie intuitif et spontané.

Le sort ne l'a pas voulu et l'entreprise d'une nouvelle monographie serait téméraire et périlleuse, si nous ne savions à notre portée le secours constant et éclairé de la pensée du poète.

L'ouvrage de Verhaeren est épuisé. Ce sera donc une précieuse leçon pour ceux qui ne l'ont point lu et une joie renouvelée pour les autres, de retrouver son opinion et son jugement, grâce à de fréquents et larges emprunts.

D'autre part nous ne négligerons pas de faire connaître les appréciations des esprits compétents qui ont tenu à rendre hommage et justice à la personnalité si spéciale, si complexe, si exceptionnelle de James Ensor.

(1) *James Ensor*, par Emile Verhaeren. 1908. G. Van Oest & Cie. — Bruxelles.

Si, dès cette première page, nous appelons l'attention sur le caractère exceptionnel de son génie, c'est qu'il ne s'agit point d'en aborder l'étude, le cœur froid et l'esprit uniquement guidé par le raisonnement d'une critique ordinaire, lequel peut suffire le plus souvent, mais ne saurait tout comprendre et expliquer quand il est question d'un créateur de beauté aussi anormal que James Ensor. Sans le don d'admiration dont parle le poète — n'est-elle pas de lui, cette belle parole, ce cri jailli du cœur : *Admirez-vous les uns, les autres!* — sans le feu sacré de l'enthousiasme qui, seul, peut donner au lyrisme plastique d'un James Ensor son entière signification, on pourra peut-être pénétrer le sens d'une fraction de son œuvre, la plus directe, on n'ira pas au delà, et toute une partie, la plus curieuse, la plus étrange, la plus profondément personnelle et artiste, restera inaccessible aux esprits incapables d'élan, aux jugements que comprime le seul sens des possibilités médiocres.

Cet enthousiasme, sorte d'ivresse sacrée, n'est d'ailleurs point exclusive de raison et de saine critique ; il n'est que la lumière adjuvante par quoi s'éclaire le sens caché, mystérieux, le côté obscur de l'œuvre d'art, en un mot *ce qui n'est pas exprimé et qui, immatériel et supérieur, en constitue cependant,* comme le dit Gauguin, *l'essentiel.*

Il en est qui s'étonnent de l'attention toujours plus grande accordée aux œuvres d'Ensor et du nombre sans cesse accru des écrits sur son art. C'est qu'ils ignorent l'influence qu'il exerça sur notre école de peinture et qu'ils oublient qu'aucune louange tardive ne compensera les avanies et les injustices dont l'artiste fut abreuvé.

D'ailleurs, quoi qu'on dise ou écrive, il est à craindre — d'autres diraient à souhaiter — que James Ensor ne soit jamais entièrement compris que d'une élite extrêmement rare, qu'il ne devienne jamais un de ces peintres goûtés et populaires, comme le sont, par exemple, les petits maîtres hollandais, dont la vision simple et directe peut être

Photo P. Becker, Bruxelles.

Portrait de l'artiste en 1875.

saisie par la sensibilité ordinaire de quiconque ne perçoit la beauté plastique que par les yeux. Pour aller au delà, c'est-à-dire jusqu'à l'essence même de l'œuvre d'art, il faut le secours complémentaire d'une compréhension intuitive et ces affinités mystérieuses auxquelles on doit l'émotion spéciale qui ouvre l'entendement aux beautés inexprimées. Seules possèdent ces dons, les natures essentiellement artistes.

Encore, plus d'un admirateur de James Ensor croira-t-il avoir tout vu quand il aura observé la variété objective de l'*Après-midi à Ostende* et du *Salon bourgeois*, sans se douter des problèmes de lumière et d'atmosphère qui y sont résolus ; plus d'un s'imaginera avoir scruté à fond ses fantaisies et ses compositions lyriques, quand il en aura compris l'esprit caustique ou la fougue échevelée ; ils n'auront pas été frappés de l'extraordinaire luminosité et de l'insolite grandeur d'un *Christ montré au peuple* ou d'une eau-forte comme la Cathédrale.

Ils auront conçu, pour Ensor, une admiration sincère mais inférieure à ce que valent sa complexité, son ampleur, l'étonnante étendue de son inspiration et ses efforts de beauté. Aussi bien les plus zélés de son culte—le mot n'est pas trop fort pour caractériser leur ferveur—ne l'ont réellement mesuré à sa taille, élevé à son vrai rang, qu'après l'exposition rétrospective de son œuvre, organisée à Anvers, en 1921, où près de cent cinquante toiles, gravures et dessins furent réunis par les soins de la Société de l'Art Contemporain.

Avant cela, grâce aux salons d'avant-garde où il révéla ses tentatives de précurseur et les diverses phases de son évolution, on avait peut-être accumulé dans sa mémoire des admirations successives ; on n'avait pas songé à les additionner, à les totaliser, en un mot à voir en lui le très grand artiste qu'il s'est là, du coup et d'une manière flagrante, révélé.

Malheureusement, de longtemps on ne verra plus pareil ensemble. La plupart des œuvres sont rentrées dans les collections particulières.

Quelques-unes seulement ont pénétré dans nos Musées. A vrai dire, elles leur furent plutôt imposées, soit par la générosité privée (1), soit par la ferme volonté d'un ministre des Beaux-Arts (2) qui ouvrit enfin les yeux de ceux qui n'avaient rien vu bien que nos destinées artistiques leur fussent confiées, et parvint à forcer les portes qu'ils tenaient obstinément closes devant Ensor.

Le grand bassin d'Ostende (1888).
Eau-forte.

C'est pourquoi le présent ouvrage qui reproduit, à peu de choses près, toutes les créations essentielles du maître, pourra dans une certaine mesure — trop faible, hélas ! — donner une idée de son œuvre et remédier en partie à l'impossibilité où l'on se trouve d'en admirer l'ensemble.

(1) Huit toiles d'Ensor prirent place ainsi au Musée d'Anvers, grâce à la générosité de quelques mécènes anversois : Madame Georges Born, MM. Alphonse Aerts, Henri Fester, Laurent Fierens, Charles, François et Louis Franck, Charles Good, Théod. Kreglinger, Ivan Maquinay, H. Mistler, Max Osterrieth et Maurice Speth. Encore fallut-il vaincre une certaine opposition.

(2) M. Jules Destrée, étant ministre des Sciences et des Arts, fit décider l'achat de toutes les œuvres qui figurent au Musée de Bruxelles, le *Lampiste* excepté.

Photo P. Becker, Bruxelles

La femme au nez retroussé (1879).
Coll. A. Lambotte, Esneux.

En partie, disons-nous, mais tout de même d'une façon plus complète que dans nos musées. Car ce qu'on y voit n'en représente qu'un aperçu fragmentaire.

Il n'était plus temps pour qu'il en pût être autrement ; plus temps, quand on tenta de racheter les erreurs du passé. Elles s'étaient en tout point vérifiées les paroles d'amertume que le cas d'Ensor avait arrachées, il y a plus de vingt ans déjà, à Georges Lemmen (1), cet autre artiste si longtemps méconnu :

Fillette assise (1885).
Croquis au crayon.

« La Belgique n'a de caresses » vraiment maternelles que pour » les recommenceurs du passé, » séniles pontifes du «grand art», » ou les fervents de la mode. » Honneurs, faveurs officielles, » grasses sinécures, à eux les » bénéfices obligés d'une médio- » crité productive, d'une gloire » vaine et éphémère. Mais ceux-là qui, inconscients de la fatalité qui les » pousse, vont droit devant eux sans égard aux traîtrises du chemin, » seuls, indifférents au rire ou au silence, les vrais artistes, enfin, qui » illuminent la route de quelque vérité nouvelle ou éclairent une face » encore obscure de la beauté, ceux-là risquent fort de rester ignorés » toute leur vie et pauvres.... James Ensor, pas davantage, ne connut » les gâteries du succès, et son nom, dans les besognes des critiques,

(1) James Ensor. Numéro spécial de *La Plume*, 1899, Paris.

» s'est rarement accouplé aux épithètes laudatives. Sa notoriété n'eut » jamais qu'une cause, le scandale, — soit que le public s'effarât de » l'ingéniosité outrancière de sa vision, — soit que, plus tard, l'artiste » suscitât volontairement la réprobation des « honnêtes gens » par des » œuvres attentatoires à la morale ou à la dignité bourgeoises ».

Les temps ont quelque peu changé. Trop tard cependant, comme on l'a constaté, et, tel qu'il est donné au public de le connaître, Ensor attendra longtemps encore la justice et la compréhension totales. On ne le connaîtra pas sous toutes les faces de son génie. On ne saura point que si, dans ses figures ou dans ses intérieurs, il a égalé un Manet; un Fayt ou un Chardin dans ses natures-mortes ; un Watteau dans ses compositions lyriques, il s'est également, par ses eaux-fortes et ses dessins, porté au rang des Callot, des Hogarth, des Whistler, de tous les maîtres du burin, parfois même d'un Rembrandt, comme dans ces planches incomparables : *Le Christ apaisant la tempête* et *le Christ montré au peuple*. Et cela sans jamais leur ressembler, sans leur rien devoir, sans autre dette envers eux que la joie qu'il éprouve à pouvoir les admirer.

Son originalité et sa maîtrise sont d'ailleurs bien les dernières qui pourraient être mises en doute.

« Venu, dit encore Lemmen, après les beaux peintres que furent » Artan, Boulenger et Louis Dubois, James Ensor témoignait d'une » personnalité peut-être plus nette, et dans tous les cas d'une incom- » parable sensibilité de coloriste ».

Toutefois pour lui assigner, dans l'histoire de l'art, la place qui lui revient, il faut aussi lui tenir compte de ses droits de précurseur. Il faut avoir présentes à la mémoire et classer historiquement : ses tendances, ses recherches et surtout ses anticipations qui permirent à son inspiration curieuse, inquiète, investigatrice, de tenir pour ainsi dire l'avenir sous les yeux et de formuler, en des essais successifs, les

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le lampiste (1880).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

principes encore ignorés d'où allaient jaillir les formules esthétiques à venir.

Georges Lemmen, que j'aime à citer à cause de son incontestable compétence et dont l'autorité est d'autant plus grande qu'il fut lui-même un artiste d'élite, l'atteste en ces termes :

« L'importance de sa production, l'intérêt de ses recherches, la foi » de ses disciples, ne pouvaient rester sans influence sur les artistes de » sa génération. Cette influence fut considérable, elle décida les » enthousiastes et les imitateurs et atteignit la plupart d'entre ceux qui, » plus tard, évoluant, dégageant leur originalité, s'affirmèrent dans » une voie personnelle ».

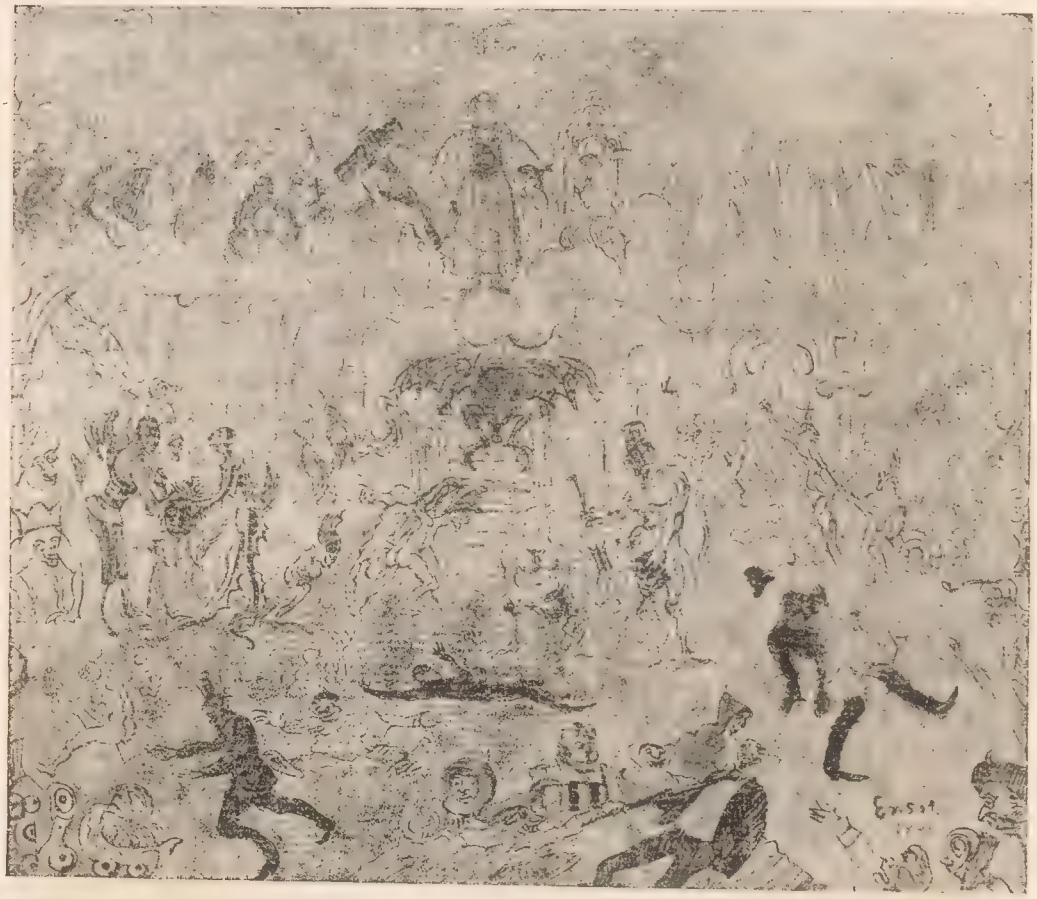
C'est un phénomène extraordinaire, une antinomie, que cette influence qui s'exerça non seulement sur ses contemporains, mais qui se fait sentir encore, et cet art essentiellement personnel, cet art d'exception, qui s'inscrit en marge de la vision générale et normale, que rien ne destinait donc à faire école, comme on l'entend à l'ordinaire.

Si un peintre qui se réclame de la Vérité ne peut faire abstraction des observations d'Ensor, relatives à la lumière et à l'atmosphère; si ses recherches de stylisation, telles les *Vues de Mariakerke*, si son retour à la peinture d'imagination, telle la série des *Indécises*, ont anticipé sur les théories les plus récentes, on ne saurait soutenir cependant qu'il laisse des héritiers directs de son génie.

C'est que des possibilités innombrables sont contenues virtuellement, au repos, dans son œuvre.

Et c'est tout cela qui lui confère ce caractère d'exception ; c'est cette variété, cette complexité, ces tentatives heurtées, cette évolution parfois contradictoire dans ses expressions, qui rendent la compréhension de cet artiste plus ardue, qui fait hésiter à lui assigner sa place dans le temple de l'Art, à douter de l'autel qui lui revient selon la justice. C'est cela aussi qui tient la foule à distance. En perdant son criterium

ordinaire, qui est la tradition, elle hésite, son jugement tâtonne et va se casser l'aile de son enthousiasme, cet enthousiasme plus nécessaire ici



L'Enfer et le Paradis (1886).
Dessin rehaussé.

que jamais.

A défaut de cet acquiescement populaire, Ensor est assuré d'une gloire pure et durable. Il est impossible qu'un jour on néglige ses apports de beauté ; ceux-ci ne sont point l'effet d'un caprice, d'une

Photo P. Becker, Bruxelles

Le chou (1880).
Coll. E. Rousseau, Bruxelles.

mode, de l'engouement d'une heure, d'une originalité due à l'anomalie d'un cas psychologique ; ils ont trait à ce qui est éternel : le coloris et le dessin, dans leurs diverses modalités : richesse, vérité, ombre et lumière.

D'autre part, par l'émotion et l'imagination ils s'alimentent aux sources intarissables des passions. Ils sont donc basés sur la vie même, par opposition à l'art mort des faux classiques, des reconstitutions, des retours au passé, en un mot de ces variations sur des thèmes archéologiques, qui sont, en art, ce que peuvent être, pour l'histoire naturelle, des oiseaux empaillés.

L'avenir confirmera-t-il, sur Ensor, le jugement de ses fervents d'aujourd'hui ? Il faut le croire, puisque les artistes qui, par leurs aspirations, s'en éloignent le plus, se retrouvent dans une même admiration pour le grand peintre. Fréquemment j'ai entendu — avec surprise, je le confesse, mais avec joie — de la bouche de ceux dont on l'attendait le moins, telle louange qui équivaut au suprême hommage.

Bien mieux, par une juste compensation pour les rigueurs du passé, comme une lueur de l'avenir, un avertissement de la postérité, l'attention des jeunes et des plus jeunes d'entre les artistes, se porte de plus en plus vers Ensor. Ils méditent sur son œuvre comme si d'elle devait sortir la vérité attendue et le bon conseil qui les guidera. Il n'est certainement pas, en ce moment, de peintre qu'ils aiment mieux. Et ce culte pour le peintre s'exalte à ce point qu'il se confond avec un véritable attachement pour l'homme. Il leur est doux de lui témoigner publiquement la vénération que leur inspirent une existence exemplaire d'artiste indépendant et une œuvre aussi riche d'inspiration et de leçons.

Ces manifestations, précisément parce qu'elles émanent des générations montantes, celles qui confronteront les gloires que nous aurons faites, ont fini par émouvoir l'incompréhension officielle. Les aveugles

qui pendant trente ans ont abreuvé Ensor de leur mépris, ont été frappés de clairvoyance. Avec le même zèle qu'on l'évitait ou l'évinçait autrefois, ils se portent sur son chemin, heureux et fiers si, dans son vaste et silencieux dédain, le maître veut bien laisser croire qu'il a ignoré ou qu'il a oublié leurs vilenies de jadis.

« Preuve évidente, s'écrie Emile Verhaeren, de force profonde et » souterraine ! Quelqu'un qui reste aussi durablement jeune ne vieillira » jamais. Il porte en lui la résurrection incessante. Il vit de lui-même, » mystérieusement. Déjà il ne connaissait plus la mode, voici qu'il » ignore le temps.

» Il n'importe que James Ensor soit ignoré en Allemagne, en » Angleterre, en Italie et en Amérique. Il est classé en Belgique et à » cette heure on le classe en France... En son pays, la rénommée de » James Ensor grandit d'année en année. Ceux qui le méconnaissaient » autrefois sont morts ou sont vaincus. On ne relègue plus ses envois » dans les oubliettes des salons triennaux : ils s'étalent à la cimaise, » aux places d'honneur. Les musées des grandes villes s'en enrichissent : » Liége, Anvers, Bruxelles. Les mécènes qui villégiaturent à Ostende, » l'été, visitent l'atelier du peintre et leurs galeries se décorent de » ses toiles. Les prix atteints sont élevés. L'heure est déjà loin où les » œuvres du peintre s'échangeaient contre une obole. Certes l'art ne » se pèse pas au poids d'argent. L'or donné ne représente que ce fait : » l'admission d'un peintre dans une compagnie de choix et la place » élue qu'on lui assigne dans une école. L'auteur de la COLORISTE, de » l'APRÈS-MIDI A OSTENDE, du SALON BOURGEOIS, du LAMPISTE et de la » MANGEUSE D'HUÎTRES, des ENFANTS A LA TOILETTE, des MASQUES DEVANT » LA MORT, de ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS et de la DAME SOMBRE » peut avec tranquillité voir se passer les années : il est sûr de la durée ».

Photo P. Becker, Bruxelles.

Pommes (1880).
Coll. Fr. Franck, Anvers.

LE MILIEU — LA VIE

Les syndics refusèrent « La Ronde de Nuit » ; ils ne pouvaient admettre la façon peu sérieuse dont Rembrandt les avait représentés dans ce portrait collectif.

La Vie de Rembrandt.

Photo P. Becker, Bruxelles

Portrait de l'artiste en 1879.

« Souvent, des vagues venant du côté de l'Angleterre s'engouffrent » nombreuses et larges dans le port d'Ostende. Et les idées et les » coutumes suivent ce mouvement marin.

» La ville est mi-anglaise : enseignes de magasins et de bars, » proues hautaines des chalutiers, casquettes d'agents et d'employés » y font briller au soleil, en lettres d'or, des syllabes britanniques ; la » langue y fourmille de mots anglo-saxons ; les gens des quais y » comprennent le patois de Douvres et de Folkestone ; des familles » londoniennes s'y sont établies jadis, y ont fait souche et marié leurs » filles et leurs fils non pas entre eux mais aux fils et aux filles de » la West-Flandre. Le service quotidien des malles voyageuses resserre » tous ces liens divers, comme autant de cordes tordues en un seul » câble, si bien qu'on peut comparer la grande île à quelqu'énorme » vaisseau maintenu en pleine mer, grâce à des ancres solides dont » l'une serait fixée dans le sol même de notre côte....

» Encore que l'influence anglaise agisse avant toute autre sur elle, » c'est toute l'Europe et l'Amérique qui transforment pendant l'été, » quand la saison balnéaire s'inaugure, Ostende. Les jeux et les fêtes » l'exaltent tout-à-coup. Les femmes du quartier Marbeuf envahissent » sa digue. Le monde qui l'hiver se groupe à Monte-Carlo, à Menton,

» à Biarritz, s'y concentre. Des nuits de lourde et chaude volupté s'y » passent à la lueur de flambeaux. La chair s'y mire et s'y pavane aux » miroirs de cabarets fastueux. Et la folie des villes frémissantes et » trépidantes brûle, soudain, ce coin de Flandre calme et foncièrement » sain et propage sa fièvre nocturne et flamboyante tout au long » de la mer. »

C'est dans la ville ainsi décrite par Emile Verhaeren, que naquit, la vendredi 13 avril 1860, James Ensor. C'est là, dans ce milieu spécial qu'il va vivre et travailler. C'est aux lois de ce milieu comme à celles de la race que va naturellement se conformer son art.

Son père (1) est Anglais et il est fort probable que, tout en s'acclimatant aux mœurs belges, il n'aura pas abdiqué, dans cette cité cosmopolite où il est venu se fixer, l'esprit et le caractère de son pays d'origine. En tout autre endroit de la Belgique il eut reçu, d'une manière plus profonde, l'empreinte de notre race. Aux prises, à chaque instant du jour, avec la langue, les habitudes, la façon de penser, les usages, tout ce qui différencie un peuple d'un autre peuple, l'immigré peut conserver plus ou moins intact, au fond de soi, l'essentiel de sa psychologie originaire, mais il est rare que ce patrimoine, à part les grandes lignes de l'hérédité, se transmette à sa descendance.

Il en va autrement quand il s'agit d'une ville comme Ostende. Durant trois mois de l'année, elle est livrée aux étrangers et se fait presque un devoir de se conformer à leurs goûts et à leurs aspirations.

De plus, elle a un port par où elle communique constamment avec le reste du monde; sa population est en partie composée de pêcheurs et de marins, de commerçants et d'agents d'affaires maritimes, c'est-à-dire d'une population qui, de ses rapports internationaux, garde plus d'une empreinte et y perd plus d'un trait du caractère local. Ce sont là de

(1) Le père de l'artiste était James-Frederic Ensor, né le 27 octobre 1835. Sa mère Marie Haegheman, était née, à Ostende, le 24 Avril 1835.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Musique russe (1880).
Coll. A. Bock, Bruxelles.

grandes raisons pour que l'immigré y conserve plus aisément sa personnalité et en transmette plus puissamment les traces à ses enfants.

Contrairement aux principes de nos familles bourgeoises qui tiennent la main à ce que leurs enfants acquièrent une *solide* instruction, les parents de James Ensor laissèrent plus de liberté à leur jeune fils. Il ne subira donc pas au même degré l'effritement, l'usure de caractère, la compression morale, le nivellement dus à la fréquentation de l'école. Comme Verhaeren nous l'apprend « il ne suit les classes que pendant » deux ans. Lui-même emmagasine quelques connaissances variées dans » sa jeune tête. Les livres d'images le hantent. Après avoir admiré les » gravures il lit le texte. Mais déjà mainte tentation lui vient de rendre » les tons et les lignes qu'il voit. Il griffonne et barbouille. Détail à » noter : ce sont les couleurs qu'il traduit avant même qu'il dessine les » objets. Il a quatorze ans ».

Comme on le voit, c'est d'instinct qu'il est allé à la peinture. Il n'y a pas, chez lui, comme on le trouve à l'origine de tant d'autres carrières, une circonstance favorable, un milieu, une rencontre, un rien qui l'allume étincelle mais qui est venu de l'extérieur. Il est peintre par instinct ; cet instinct mystérieux qui le poussera plus tard à tenter tant d'aventures picturales et qui est, après tout, l'essentiel de l'artiste, parce qu'il peut, seul, conserver et développer sa personnalité. Certes, d'autres facteurs interviennent : l'exercice de ses facultés, l'affinement de sa sensibilité, l'expérience du travail ; mais, en tout cela, c'est l'instinct qui guide, qui constitue comme un sens d'orientation.

Ce n'est donc pas le milieu qui détermine sa vocation. « Il grandit, » dit Verhaeren, dans une maison de négoce, avec sa boutique » achalandée s'ouvrant sur la rue, à côté de la chambre de famille. » Aux jours où la mer est calme on envoie l'enfant sur la plage se » distraire dans le sable, avec des coquillages. Il ne connaît point

» encore le pittoresque quartier des pêcheurs, plein de voiles et de » bâteaux, plein de gamins hâves qui jouent parmi des charrettes à » bras, dépiautent de leurs doigts prestes les crevettes tombées des » paniers de la marée et se poursuivent parmi les cordes tendues de » poteau en poteau et les ancres abandonnées dans les terrains vagues. » Ce n'est que plus tard qu'il se mêlera, poussé par son art, à la vie » des matelots et des mousses ».

Croquis (1881).

En attendant il use largement de l'indépendance que lui laissent ses parents, lesquels favorisent ainsi, à leur insu, l'intégrité de ses aspirations et de ses dons innés.

Ils se disaient peut-être qu'il en saurait toujours assez pour les aider et leur succéder dans leur négoce et qu'un jour ils pourraient avantageusement recourir à ses talents pour illustrer les coquillages, les coffrets et autres menus objets qu'ils écoulaient dans leur clientèle. Qui sait s'il n'en est pas de ces bibelots qui furent ainsi décorés de son illustre main ? Mais le sort plus clément — ou moins selon qu'on envisage les choses — le réservait pour des travaux longtemps moins lucratifs mais plus glorieux.

Il dut cependant à de semblables considérations de subir moins rigoureusement l'opposition légendaire des parents contre toute vocation artistique. « On lui donne même, dit son commentateur, « comme professeurs deux vagues aquarellistes ostendais : Dubar et » Van Kuyck. Leurs conseils lui sont légers. Il les écoute et oublie » leurs paroles. Il n'est inquiété que par ce qu'il voit. Il ne peint que » d'après nature, et les sites marins et les dunes et les paysages des » environs d'Ostende sont ses premiers modèles. Louis Dubois, le beau » peintre solide et puissant, rencontrant un jour au cours d'une » villégiature sur la côte, les quelques pages auxquelles James Ensor,

Photo Antony, Ostende.

Pauvre hère Dessin (1880).

» presque enfant, confiait ses premiers essais, s'enthousiasma et » vivement s'intéressa à ses débuts ».

On le voit, tout ce qui pouvait sauvegarder sa personnalité, comme tout ce qui pouvait le pousser à la persévérance dans son art, lui fut acquis, sinon par sympathie perspicace ou encouragement éclairé, du moins par le hasard des circonstances.

L'enfant dormant (1886).
Croquis au crayon.

Trois ou quatre ans s'écoulent ainsi, pendant lesquels, passant insensiblement des jeux d'enfant qui le lassent, au travail qui l'amuse, il fixe inconsciemment sa vocation.

En 1877 — il avait donc 17 ans — il entre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, dont il suivra les cours jusqu'en 1880. « Il y eut pour compagnons, nous dit Verhaeren, Fernand Khnopff, Charlet et Duyck, et, pour maîtres : Portaels, Stallaert, Robert et Van Severdonck ».

Sauf Portaels qui, au témoignage de ses anciens élèves, était compréhensif et peu dogmatique, ces noms nous disent assez l'étonnement d'abord, puis la répulsion et l'idée de révolte que leur enseignement,

naturellement conforme à l'idée qu'ils se faisaient de la bonne peinture, dut inspirer à l'individualité intacte et déjà trempée de James Ensor.

Même les élèves dont la spontanéité a été émoussée ou déformée au long des insipides leçons des classes préparatoires, se ressaisissent à la faveur du travail d'après nature et — s'ils ont quelque velléité de vision indépendante en eux — réveillent leur personnalité endormie. Seuls les êtres conformes et mous — que le modèle soit de plâtre ou vivant, qu'on peigne ou qu'on dessine — continuent à *travailler* tristement d'après les leçons, les théories et les indications de leurs professeurs. Ils ne songent pas à secouer le joug qui les lie l'un à l'autre. Jamais ils ne s'ébrouent ; jamais ils ne se rebellent contre la tyrannie et la discipline esthétique de l'école. Ils sortiront de là, comme d'un moule, uniformes, conformes et parfaits d'impersonnalité.

On devine que James Ensor, accoutumé à plus d'indépendance, à ne voir son travail contrôlé que par sa propre critique, ait dû se rebiffer presque aussitôt. Ses maîtres ne voyaient dans la nature que ce qu'il n'y voulait plus voir, ne sentaient que ce qui ne pouvait plus l'émouvoir, ne concevaient l'œuvre que selon des méthodes et des principes usés.

N'ayant point été envoûté par ce traditionnalisme faux, que les jeunes peintres puisent, malgré eux, dans la fréquentation des musées et des expositions, alors que leur manque de métier et de réflexion les empêche de réagir, on devine qu'il ait pu, n'étant encore qu'élève de l'Académie, peindre telles toiles, entre autres : *Oreste tourmenté par les Furies* et *Judas lançant l'argent dans la Temple,* et dessiner la page drôlatique : *Mort mystique d'un théologien* (1), qu'il aurait pu signer dix ans plus tard, en pleine possession de soi.

(1) Ce dessin d'abord intitulé : *Moines exaltés réclamant le corps du théologien Sus-Ovis malgré l'opposition de l'évêque Frison ou Friston,* fut fort remarqué par Portaels qui le garda devers lui jusqu'à sa mort. Il montre que dès ce moment déjà le rire et la satire, au même titre que le sérieux, habitaient l'esprit de l'artiste.

Photo P. Becker, Bruxelles.

La coloriste (1880).
Coll. E. Rousseau, Bruxelles

« On comprend », note Emile Verhaeren, « que d'authentiques » professeurs se soient étonnés devant ces peintures. Le ton y est » déjà très particulier. Les personnages baignent dans une lumière » argentée ; aucun trait n'est sec, ni maigre. Aucun geste conventionnel, » ni appris. La scène n'est point soulignée par la présentation à l'avant- » plan du protagoniste principal, soit Judas, soit Oreste. C'est le » groupe qui intéresse ; c'est l'ensemble ; c'est l'action totale. Des » rouges sonnent sur un fond d'argent. Les défroques sont plutôt » romantiques que classiques ou bibliques. Le dessin académique est » tout entier mangé par la couleur. Ces deux toiles sont déjà de la » vraie peinture ensorienne ».

James Ensor avait tenu bon contre l'école et les professeurs. Son tempérament belliqueux avait triomphé de leurs tentatives ouvertes ou sournoises.

Dans une page pleine d'observation critique, intitulée *Trois semaines à l'Académie* (1), il nous a donné une idée assez juste, bien que sous une forme drôlatique, de ce que devait être l'enseignement de ces maîtres. On y perçoit une nuance d'amertume ; et c'est en somme naturel. Quelque trempé que soit un caractère d'artiste, quelque confiance qu'il ait dans sa valeur, il souffre de l'injustice et de l'incompréhension.

Pourtant la blessure n'est que légère. Ensor n'a que vingt ans et, à cet âge, l'ardeur au combat, la fougue naturelle, le défi de jeunesse qu'on oppose à tout ce qui se met à la traverse, suffisent à faire oublier les écorchures de la lutte.

Bien que Portaels eût désiré garder plus longtemps dans son atelier cet élève dont il devinait la valeur et peut-être l'avenir, Ensor rentre définitivement à Ostende, en 1880.

(1) Voir les Extraits des Écrits de James Ensor, qui figurent à la fin du présent ouvrage.

C'est à peine un adolescent ; il est grand, svelte, mais pâle et maigre à l'excès, si pâle et si maigre que ses concitoyens le surnomment *Compère-la-mort*. Ses « allures de grand pierrot spleenétique, traversant d'un air d'hallucination la vie » ont frappé Camille Lemonnier. Il est

Barques échouées (1888).
Eau-forte.

déjà celui dont Camille Mauclair, avec plus de profondeur et d'observation constate qu'« il a l'ironie voilée et courtoise d'un gentleman, et une » sorte de silence élégant que je n'ai jamais rencontré chez personne » et où il y a tout ensemble de la fierté espagnole, du flegme anglais, » et de ce détachement que donne l'habitude des songes ».

Ces songes, ce sont les préoccupations de ses recherches et les visions avant la lettre des toiles qui les fixeront.

Photo P. Becker, Bruxelles.

La dame au chale (1880).
Coll. Speth, Anvers.

Sûr de son métier déjà étourdissant à cette époque, maître de soi puisqu'il savait exactement ce qu'il voulait réaliser, sous quel angle il allait considérer la nature, quels aspects spéciaux il en restituerait, il se mit à l'œuvre avec l'énergie, la confiance, la rapidité de celui qui est certain de l'avenir. « L'année 1880 », dit Verhaeren, « fut une année admirable pour James Ensor. Son vrai début date de ce temps ».

Mais quel début ! Moins d'un an après sa sortie de l'Académie, il avait peint plus de trente toiles et atteint à la maîtrise, puisque parmi elles on compte *Le Lampiste, Le Chou, Musique russe, Le Flacon Bleu.*

En 1881 il expose, à la *Chrysalide* (1), *La Coloriste* ; au Salon de Bruxelles, *Musique russe.*

En 1882 il montre, à l'*Essor*, le *Portrait de son père,* qui viendra prendre place en 1921 au Musée de Bruxelles.

Le Salon Bourgeois et *Chinoiseries* sont reçus au Salon de Paris, alors que le jury vient d'écarter plus de 7000 tableaux.

Ce succès étonne ses concitoyens et leur arrache quelque considération pour l'artiste. Le navire qui porte ses projets et ses espoirs semble avoir le vent en poupe. Il en oublie presque les tristesses du foyer paternel où règne la discorde et le désordre. S'il ne peut s'y réfugier, il a, du moins, le port, la mer, la mer surtout qui, dès ce moment, commence à s'associer à tous ses rêves de coloriste et de créateur d'atmosphère et de lumière.

En été, il a la ville dont l'animation, le faste, les plaisirs, le flux et le reflux des foules qui vont et qui viennent, l'excitation continue, les mille couleurs des toilettes, fouettent son imagination et décuplent, pour ainsi dire, sa participation à la vie universelle. Et cela d'autant plus intensément que sa jeunesse écarte encore de lui la lassitude,

(1) « Ce Cercle déjà ancien et dont le lieu d'exposition s'ouvrait salle Janssens (rue du » Gentilhomme, alors rue du Petit Écuyer), avait à sa tête des maîtres : Louis Dubois, Artan, » Vogels, Rops, Pantazis et d'autres. On y cultivait une peinture aux qualités solides, faite » au couteau..... » James Ensor, par Emile Verhaeren.

réveille chaque matin sa curiosité et lui découvre en toutes choses des raisons de peindre. Aussi les toiles s'accumulent-elles, les unes après les autres, toutes palpitantes de vie, vibrantes d'animation.

Il y a là un cas extraordinaire de maturité précoce et de fécondité heureuse ; seule une exceptionnelle personnalité, toute d'instinct, encore accentuée par l'isolement où s'est écoulée son enfance, peut l'expliquer. Ne s'étant jamais asservi, il n'a point eu à se reconquérir.

Les années qui suivirent ne furent pas moins fécondes.

« Son œuvre», dit Verhaeren, « n'est point une moisson d'été ni une » vendange d'automne ; c'est avant tout une germination de printemps. » Sa force libre jusqu'à l'excès, sa personnalité violente jusqu'à » l'exaspération, son indépendance superbe et outrancière lui ont fait » une jeunesse admirable. Il créait abondamment, surabondamment » même, avec acuité ». Et il ajoute : « Il n'a pu donner ni à la louange ni » au blâme le temps d'avoir prise sur lui ni de modifier en quoi que ce » fût son travail. L'éclosion de son talent fut comme une explosion. » D'un coup, il apparut presque en toute sa stature ».

Tout, jusqu'à ce moment, s'est passé selon l'ordre ordinaire. Si ses toiles ont suscité l'étonnement et la discussion, du moins elles ont été reçues.

Hélas ! Voici venir les déconvenues et l'hostilité !

En 1882, *La Mangeuse d'Huîtres,* page capitale, est refusée au *Salon d'Anvers* ; en 1883, à l'*Essor,* cercle qui pourtant se disait d'avant-garde, elle ne reçoit pas meilleur accueil ; le *Pouilleux* seul trouva grâce devant le jury.

En 1884, l'artiste voit se confirmer l'opposition générale. Tout son envoi est refusé au Salon de Bruxelles. Dans cet envoi figuraient : *L'Après-midi à Ostende,* aujourd'hui reconnu comme une œuvre capitale du maître, et *Les Huîtres* qui devaient trouver place au Musée d'Anvers. Pourtant Constantin Meunier et Alfred Verwée étaient du

Photo P. Becker, Bruxelles.

NATURE MORTE (1880).
Coll. Van Cutsem, Bruxelles.

jury. A la vérité, le premier se plaignit d'avoir été impuissant à défendre l'envoi, mais la bienséance empêche de rappeler la forme sous laquelle Verwée condamna la peinture de James Ensor.

On demeure stupéfait devant de tels arrêts. Timidement quelques voix firent même observer, dans la Presse, que de telles rigueurs étaient peut-être imprudentes.

Ce fut encore, vers ce temps-là, que Jef Lambeaux prit ombrage des violences de James Ensor et se retira des *XX*. Il est vrai que Rodin moins craintif y prit sa place.

A dater de ce jour l'hostilité ne désarme plus. D'incompréhensive la critique devient méchante et ne cesse plus de poursuivre l'artiste de ses traits, comme si elle s'était donnée pour mission de le perdre dans l'opinion et de l'ensevelir en même temps sous le découragement.

Elle ne fut point de taille ; il résista. Sa nature était telle qu'il devait se rebiffer et même répondre par l'attaque ouverte et brutale à l'agression sournoise, plutôt que de se soumettre ou de concéder quoi que ce fût. Son énergie, sa puissance créatrice, son esprit de révolte, sa soif de recherches semblent donc être restés entiers et sortis vainqueurs de la lutte. On est du moins porté à le croire. D'autre part, son œuvre est assez variée et parfaite pour qu'on la puisse considérer comme complète.

Pourtant en fut-il bien ainsi ? N'eût-elle pas été plus grande et plus féconde encore, s'il avait créé dans un milieu plus favorable ? Les refus successifs de ses meilleures toiles, de 1881 à 1885, étaient-ils, moins que le blâme méchant d'un feuilletonniste, de nature à ébranler ou à décourager ? Une fissure, même minime, ne suffit-elle pas à laisser pénétrer le doute dans l'âme d'un artiste, cet être sensible et impressionnable par essence ?

Ensor ne se fait aucune honte d'avouer les défaillances qu'il eut parfois, le trouble de certaines heures et ses doutes sur ses découvertes.

Iston, Pouffamatus, Cracozie et Transmouff, célèbres médecins persans, examinant les selles du Roi Darius après la bataille d'Arbelles (1886). Eau-forte.

Photo P. Becker, Bruxelles.

La femme au balai (1880).

Il ne craint nullement d'affirmer que, s'il s'était senti appuyé, ses œuvres — sans être meilleures peut-être — eussent été assurément plus abondantes. Quel est le peintre qui n'hésite pas à se remettre au travail quand il voit s'accumuler, dans un coin de son atelier, ses toiles dédaignées. Entre deux pages, également vibrantes d'enthousiasme, de vie et de révolte, il y a place pour un long désespoir.

N'en doutons pas, elle est fausse la théorie, inventée pour les besoins de la cause et la justification des *pauvres d'esprit*, comme les nomme Ensor, que le succès est de nature à nuire à l'artiste ou à le corrompre et qu'il faut qu'à ses débuts il rencontre quelque opposition!

Soyons assurés, au contraire, que s'il est de taille à résister à l'injustice, il résistera aux séductions de la louange. Ce qui fait penser différemment c'est que cette louange ne s'adresse le plus souvent qu'aux faux talents, aux *suiveurs* asthmatiques de maîtres arrivés et choyés.

Comment expliquer autrement que la fécondité extraordinaire de James Ensor se soit subitement ralentie vers 1885 ?

Il ne saurait être question d'épuisement de ses vertus créatrices, puisque c'est peu après qu'il renouvelle sa vision, affine son art, immatérialise de plus en plus son métier et aborde enfin ce que les meilleurs peintres essaient rarement : des toiles d'inspiration lyrique — lyrique non point littérairement mais plastiquement, par la fantaisie presque paradoxale des couleurs autant que par la composition — telles le *Christ apaisant les flots, Adam et Eve chassés du Paradis,* le *Jardin d'Amour*, etc.

Mais à quoi bon s'interroger quand les faits sont là pour nous répondre ? Qui donc, de ses amis d'alors, ne se souvient de l'étonnement heureux mais nuancé de méfiance, qu'on surprenait autrefois dans ses yeux quand on le louait pour l'une ou l'autre de ses toiles.

— « Vraiment, vous aimez cela ! » demandait-il. Et comme, à son tour, on s'étonnait de sa question :

— « C'est qu'elle a été si souvent refusée et que tout le monde » trouve cela très-mauvais ».

Moi-même ne l'ai-je pas vu, sans ménagement, piétiner l'*Après-midi à Ostende,* qu'il venait d'étendre devant moi, pour me permettre de la revoir ?

Il m'avoua dans la suite s'en être servi longtemps comme d'un tapis.

Ah ! oui, comment n'eût-il pas douté, malgré son âme forte ? Comment n'eût-il pas fini par épouser la mésestime ou le dédain général?

Au temps où son admission au Salon de Paris lui avait attiré quelque attention, un bonhomme, croyant à la bonne affaire, lui avait pris *Le Salon bourgeois* et *Chinoiseries*, le premier pour 350 francs, l'autre pour 250.

Un an plus tard, les critiques avaient ébranlé la confiance du pauvre amateur. Il exposa les deux toiles dans les Salles du Restaurant du Kursaal, dont il dirigeait l'exploitation, et les agrémenta de cette fiche peu glorieuse :

Tableau de James Ensor
à vendre ..... francs.

Il était trop désespéré pour ne pas être honnête ; les prix étaient exactement ceux qu'il avait payés.

Six ou sept ans se passèrent sans qu'il trouvât amateur. Enfin un ami acquit le *Salon bourgeois* et la mère de l'artiste découvrit plus tard la seconde toile chez un marchand de meubles. Donnée en paiement d'une table, elle lui fut, avec empressement, rétrocédée au prix de celle-ci, soit 65 francs.

Telles étaient les conditions défavorables dans lesquelles se débattait l'activité de James Ensor. Si l'on y ajoute la solitude morale que lui imposait l'incompréhension antipathique de ses concitoyens et l'impossibilité de trouver, sous le toit paternel, à cause des orages domestiques qui perpétuellement l'agitaient, le refuge amical dont son excessive et

Photo P. Becker, Bruxelles.

La dame au chale bleu (1881).
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

nerveuse sensibilité éprouvait le besoin, on peut conclure que rarement artiste fut moins favorisé par son milieu.

Mais si tout cela fut de nature à contrarier l'épanouissement de sa première manière et à en raréfier en partie la production, il faut admettre cependant qu'il y doit en grande partie l'altération psychologique, le changement de caractère, l'évolution artistique qui s'opérèrent en lui vers cette époque.

Comme une cendre dans un foyer, la vie laisse dans l'âme les traces des passions qui l'ont agitée. Ces passions qui l'ont un jour éclairée de leurs flammes, que ce fût la haine ou l'amour, à certaines heures se rallument et l'enflamment à nouveau de leur souffle ardent et inspirateur. Elles deviennent ainsi des raisons d'agir et, comme l'action d'un artiste véritable c'est son œuvre, on les retrouve, dans cette œuvre, comme mobiles et sources créatrices. Or, il est bien certain que plus l'œuvre d'art a participé de l'émotion et de la vie de son auteur, plus, à son tour, elle aura le don d'émotionner et la vertu d'être vivante.

Il en est peu qui, à ce point de vue, puissent rivaliser avec Ensor. A mesure qu'il eut à souffrir des hommes, les hommes à ses yeux changèrent d'aspect et, du jour où ils apparurent laids ou grotesques, un nouveau champ d'observation s'ouvrit devant lui. Son scepticisme, ses colères, son ironie drôle ou méchante lui fourniront, vivants, pantelants, ou comiques, les sujets de ses planches humoristiques.

D'autre part, quelques événements favorables vont aider à secouer l'engourdissement qui le gagnait. Du coup il se ressaisira, car si le soldat, isolé et dans l'inaction, perd une partie de sa valeur, aussitôt parmi ses frères d'armes et à l'odeur de la poudre, il retrouve son courage et son ardeur au combat.

Ensor devait infailliblement bénéficier de la modification profonde qui s'opérait dans l'esprit du pays.

Un peu partout, pour des raisons mystérieuses, on voyait se lever des promesses de moissons inattendues. De jeunes artistes aux aspirations communes se groupaient. Les peintres s'alliaient aux écrivains. Double profit pour les premiers qui y trouvèrent l'occasion

Insectes singuliers (1888).
Pointe sèche.

de développer leur intellectualité généralement assez indigente.

Ce n'était cependant pas le cas d'Ensor. Il lisait beaucoup, avait même ses auteurs préférés : Balzac, Rabelais, Poë, Cervantès. Aussi son art devait-il trancher, par une sorte d'intelligence, par sa recherche de raffinements, sur la plastique exclusivement matérielle des peintres d'alors.

Photo P. Becker. Bruxelles.

Une après-dinée a Ostende (1881).

Donc les artistes avaient pressenti les avantages d'un rapprochement confraternel et qu'il était opportun d'unir leurs efforts pour imposer, à la faveur de cet ébranlement général de l'esprit belge, le triomphe de leurs idées et de leurs tendances.

Sur le mouvement littéraire déjà en pleines conquêtes, vint se greffer celui des peintres et des sculpteurs.

Ce que fut cette époque, Verhaeren nous le dit en ces termes :

« Un miracle se fit tout à coup. Le pays, habitué à ne produire que » des peintres, suscita des sculpteurs et parmi eux un génie : Meunier. » Bien plus : la Belgique hostile aux lettres et vouée depuis longtemps » à la littérature des parlementaires et des journalistes, se para d'une » floraison de poètes.

» Les coutumes furent à tel point bousculées, les réputations » assises à tel point secouées sur leurs sièges, qu'il y eut comme un » tremblement des cerveaux. On n'osait y croire ; on n'y croyait pas. » Notre sol qui se couvrait du seigle annuel des lucratives affaires et du » froment régulier des prospères négoces, ne pouvait tout à coup se » modifier assez profondément pour nourrir de sève et exalter vers la » lumière des odes belles comme des chênes et des idylles fragiles et » jolies comme des arbustes. L'extraordinaire fut taxé d'impossible et » des « bouches autorisées » déclarèrent qu'en tout cas le prodige » n'aurait pas de suites.

» Il en eut d'admirables.

» Malgré les oppositions soit franches, soit sournoises, malgré les » mille cris des feuilletonistes inquiétés dans leurs goûts et leurs habi- » tudes, malgré la compacte et massive inertie et la bêtise au front non » pas de taureau mais de bœuf, les nouveaux écrivains s'affirmèrent, » d'année en année, plus clairs, plus hauts, plus purs. Si bien qu'au- » jourd'hui ils sont tout et leurs détracteurs d'antan rien. L'opinion a » été retournée comme un vêtement dont on secoue les poussières,

» dont on vide les poches des vieux préjugés qu'elles recélaient, dont » on brosse le drap depuis le col jusques aux pans et qu'on désinfecte » enfin en tous ses plis. Aujourd'hui les générations littéraires se » succèdent les unes aux autres, comme les générations des peintres ; » l'art d'écrire est acclimaté parmi nous ; la presse est passée aux » mains des écrivains, la foule se fait attentive et le pouvoir récompense » et s'émeut. C'est une victoire qu'on ne conteste plus.

» Or, ces prosateurs et ces poètes de la vie dans la phrase se virent « attaqués en même temps que les peintres de la vie dans la lumière. » Leurs ennemis se liguaient entre eux ; ils se liguèrent entre eux » contre leurs ennemis. Cela se fit avec entrain et naturel parce que la » nécessité souveraine nouait elle-même les liens d'entente. Le consen- » tement fut tacite et rapide.

. . . . . .

» Les peintres novateurs s'étaient d'abord cantonnés à l'Essor, » société d'art, où se mêlaient des talents avancés et rétrogrades. Une » scission eut lieu. Elle était fatale. Les plus hardis s'en allèrent, » laissant végéter le cercle où s'éteignaient, une à une, toutes les » flammes des forces et des ardeurs.

» Les XX furent créés. James Ensor en était naturellement. »

Il devait même y jouer un rôle prépondérant.

Après les refus et autres déconvenues déjà nombreuses, les XX allaient lui être d'un grand réconfort. Enfin il trouvait un champ de bataille à sa convenance ; ses toiles, si elles n'étaient appréciées, seraient du moins vues et critiquées. Tout était préférable au silence et à l'enfouissement, lesquels, joints à la solitude déprimante d'une petite ville, finissent par avoir raison des plus forts.

Les XX, c'était se mesurer avec les autres peintres, c'était l'occasion de raviver sa combativité ; c'était bien s'exposer à l'animosité malveillante d'une presse médiocre, mais c'était aussi la compensation

Les braconniers (1881).
Coll. Delory, Calais.

des admirations chaque année plus nombreuses de ceux qui, à ses yeux, représentaient le cerveau et le cœur du pays.

La première exposition eut lieu en 1883.

Les débuts des XX et ceux d'Ensor se mêlent donc intimement. Ils furent pour lui une sorte de tribune où régulièrement il venait proclamer quelque théorie nouvelle.

Encore cette tribune faillit-elle plusieurs fois lui être enlevée.

Au sein même de ce cercle se monta, peu-à-peu, contre lui, une opposition qui s'accentua à mesure que grandirent ses audaces. L'année où il envoya le *Foudroiement des Anges rebelles* et l'*Entrée du Christ à Bruxelles,* ce fut une cabale. On exigea son expulsion. On lui reprochait d'attirer sur les XX les foudres officielles et il fallut l'intervention du directeur des Beaux-Arts d'alors pour calmer, disait-on, les colères ministérielles qui allaient les expulser des locaux où se tenaient leurs expositions. Il ne dut qu'à ses plus fidèles — dont Toorop — et à sa propre voix de rester membre du cercle. Car on vota et sa voix le sauva.

Ce ne fut que partie remise. L'an d'après, devant le refus cette fois irrévocable d'une de ses toiles, il en fut réduit à retirer tout son envoi. Pourtant ce ne fut qu'à la dispersion du Cercle, mué en Libre Esthétique, qu'on eut raison de lui ; on se débarrassa enfin et définitivement de ce frère d'armes dont l'intransigeance belliqueuse constituait une menace d'anéantissement collectif.

Aussi bien, ses grandes batailles, il les a livrées. L'essentiel est acquis.

On peut dire que l'histoire d'Ensor est une partie de l'histoire des XX. Elle en est probablement la plus féconde en leçons, car si de nouvelles théories sont venues se superposer aux théories de Seurat, les recherches d'Ensor sont encore de celles qui nous préoccupent aujourd'hui.

Bien qu'il ait crû avoir à se plaindre de la prédominance qu'on y accorda plus tard aux néo-impressionnistes, sans les XX, Ensor eût rencontré plus de difficultés encore à remplir sa mission de précurseur, voire même à montrer ses œuvres puisque les refus officiels s'acharnaient à les repousser de toutes les expositions.

Petite poupée (1888).

C'est aux XX qu'il proposa, pour la première fois, ses diverses façons de peindre et, par la rénovation de son art vers la clarté et la couleur franche, répondit d'avance et victorieusement aux théories de Seurat.

C'est là qu'il exposa l'*Après-midi à Ostende,* le *Salon Bourgeois, Musique russe,* où l'intérêt principal se concentre sur un problème de lumière, où, selon ses propres paroles, « la lumière et l'atmosphère mangent la forme ». Pour se conformer au phénomène visuel qu'il a découvert, «il substitua», dit Verhaeren, «l'étude » de la forme épandue de la lumière » à celle de la forme emprisonnée des » objets, tout étant sacrifié au ton » solaire, surtout le dessin photographique et banal ».

Que l'on considère combien, à ce moment, notre peinture était lourde et matérielle, et l'on comprendra ce qu'une telle vérité apportait d'efficace nouveauté.

C'est encore aux XX qu'il nous montra ces toiles, ces natures-

Photo P. Becker, Bruxelles.

La rue de Flandre a Ostende (1881).
Coll. Speth, Anvers,

mortes *en clair* dont le sujet rappelle peut-être des tableaux antérieurs, mais dont il fait, par une simple transposition des tons, des œuvres entièrement nouvelles, véritables anticipations sur le néo-impressionnisme.

Et de même qu'il y aura précédé de tant d'années, dans ses toiles légendaires, notre retour à la composition et à la fantaisie lyriques — c'est encore là, en 1896, qu'il anticipera sur notre faveur actuelle pour la stylisation en y proposant, à notre sensibilité étonnée, la merveilleuse *Vue de Mariakerke*.

Croquis au crayon (1885).

En un mot, c'est aux expositions annuelles des XX qu'il se révéla le précurseur de tant de formules qui, longtemps après, allaient nous être présentées avec l'attrait de l'engouement, par la jeune école française.

Si nous insistons, dans cette note biographique, sur des détails qui tiennent plutôt de l'analyse critique, c'est que, à de rares exceptions près, l'histoire d'un artiste c'est l'histoire de ses œuvres, les événements sont d'ordre moral ; ils sont faits de ses idées, de ses émotions et principalement de sa part d'originalité.

Ses travaux seront les batailles de sa vie. Selon l'accueil qui leur sera fait, ils constitueront ses victoires sur l'opinion, ou ses défaites, avec tout ce que ce mot peut comporter de méfiance de soi et de démoralisation.

Pendant vingt ans James Ensor s'est vu violemment attaqué, dénigré par le grand nombre, admiré seulement par de rares amis. Mais les opinions étaient si contradictoires, si brutalement opposées — souvent

même les admirateurs de la veille comprenaient si peu l'œuvre du lendemain — qu'il doit s'être senti plus d'une fois balloté entre la confiance et le doute.

On est donc en droit de se demander ce que serait devenue son humeur belliqueuse, s'il n'avait pu compter sur l'arène ou la tribune que constituait pour lui le cercle des XX.

La détresse de l'abandon moral se serait étendue sur son âme. Songeons au milieu déprimant où s'écoula sa vie !

Et ce milieu, il ne le quittait pour ainsi dire jamais.

« Ses voyages furent très rares, dit Emile Verhaeren. En 1892 il ne » s'attarda que quatre jours à Londres ; il fut à deux ou trois reprises » à Paris ; il se divertit dans un voyage en Hollande avec son ami » Vogels, et les musées d'Amsterdam et de Haarlem le retinrent » longtemps entre leurs murs. »

Et c'est tout !

« Sa vie s'est écoulée, à Ostende, presque tout entière. Il a subi » l'interminable et ensevelissant ennui de la province qui tombe sur » l'âme comme une poussière sur le corps ; il y a connu la moquerie et » la haine ; le potin et la risée ; il y a rencontré les contrariétés domes- » tiques, l'incompréhension inévitable, la déréliction. Les heures noires » lui ont fait cortège au long des jours gris, maussades, monotones. Sa » sensibilité fine, comme le grain d'un bois rare et précieux, a subi les » coups de rabot de la bêtise. Il s'est senti foulé, meurtri, brisé.

» Les rares joies qui flambaient autour de lui étaient de pauvres » joies provinciales. Il en prit, certes, sa part, ne fût-ce que par tristesse. » Une société, *Le Rat mort*, le comptait et le compte encore au nombre » de ses membres. Ce cercle où des médecins coudoient des avocats, » des échevins serrent la main à des notaires, où des musiciens — quel- » ques-uns de vrai talent — introduisent le culte d'un goût surveillé, » inscrit à son programme le rire et l'entrain pour essayer de vaincre

Le salon bourgeois. Esquisse (1881).
Coll. Fr. Franck, Anvers.

» la torpeur ambiante. Y réussit-il ? Et sa joie n'est-elle pas uniquement » réglementaire ? »

O les tristes et véridiques paroles ! O la belle mais douloureuse description ! Comme le poète a bien deviné !

Il se demande si Ensor réussit à vaincre la torpeur ambiante. Soyons certains que non et affirmons, sans crainte de nous tromper, que la joie n'y était pas seulement réglementaire, mais lugubre, mortelle, comme celle d'une parade foraine sous la pluie ou la neige, comme le rire de quelques-uns de ces masques inquiétants dont l'artiste a compris la grimace psychologique.

Tout confirme la vanité de cet effort de réaction. La nature de l'œuvre en est la preuve visible. D'abord abondante, pressée, continue dans ses recherches, purement picturale, elle s'affine peut-être mais se fait plus rare ensuite. La fantaisie de l'heure et de l'humeur en devient la seule inspiratrice ; le scepticisme, la déception ironique, en engendrent les sujets.

Plus artiste peut-être, à cause de cela même, plus exceptionnelle, plus totalement humaine mais plus littéraire, elle s'éloigne de plus en plus de la plastique pure, au point que nous voyons Ensor, renoncer peu à peu aux œuvres de grand effort, s'abstraire dans sa pensée silencieuse et, pour ainsi dire, se désintéresser de cette lutte d'art où il a tenu l'une des places les plus glorieuses.

Pourquoi ? La vie en province, comme le pressentait Emile Verhaeren, l'explique en majeure partie.

Les grands centres sont des foyers d'énergie. Les forces individuelles qui les créent y bénéficient elles-mêmes de l'effort général. La lutte y étant plus ardente, plus continue, l'habitude de la défense de soi contre l'ambiance de torpeur, y développe la faculté de réagir et incite à l'action.

Cet exercice constant des énergies innées prolonge la souplesse et

pour ainsi dire, l'élasticité de la jeunesse. L'action déprimante et dissolvante de l'âge s'y fait moins sentir, et c'est un fait qu'on y prend moins vite qu'en province les apparences extérieures de la vieillesse. N'est-ce pas une preuve que l'âme est restée plus riche en vitalité ?

D'autre part, les jouissances d'ordre élevé étant plus nombreuses et plus à la portée de tous dans les grandes villes, on y contracte moins facilement ces *habitudes* du plaisir facile, qui sont des négligences et des paresses de l'intelligence.

Il se peut que l'artiste livré à la vie de province atteigne, dans son œuvre, au maximum de son talent, mais cette œuvre sera moins abondante ; sa force de création s'épuisera plus vite, la surexcitation nécessaire à la production ne pouvant se puiser que dans son propre fonds.

Bien entendu, ceci n'exclut pas la nécessité d'une certaine solitude. Ce n'est pas l'entourage direct qui provoque cette excitation bienfaisante, mais l'ambiance plus riche en beauté, en efforts vers la beauté, en intellectualité supérieure.

Tant que la découverte des choses de son milieu suffit à émouvoir sa sensibilité, Ensor travaille et féconde les heures. D'abord son milieu direct ; et ce sont ses portraits et ses intérieurs : *Salon Bourgeois*, *Après-midi à Ostende*, etc. Puis il découvre la mer et les choses de la mer : la mer multicolore et changeante, les ciels marins, rapides et féeriques. Il voit des poissons, des coquillages où pétille encore, comme une goutte de rosée, la gouttelette de l'humidité ; il découvre aussi que les plus humbles choses : les légumes, les fleurs, les bibelots de la boutique paternelle ont leur beauté ; et, de ce monde inférieur mais hautement coloré, il tirera ses magistrales natures-mortes et, ce qui est précieux, la leçon du ton clair et franc.

Un jour, de sa fenêtre, il voit les toits d'Ostende et, spontanément pour ainsi dire, ceux-ci se transposent de la rétine sur la toile. Une

Photo P. Becker, Bruxelles.

Portrait du père de l'artiste (1881).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

autre fois, la flânerie autant que la curiosité le porte au quartier maritime. Il y trouve des types humains dont le physique et le costume, les habitudes et l'attitude sont dignes de son pinceau. Il y contemple surtout le sujet éternel et à chaque heure renouvelé, soit par la marée, soit par la lumière, des barques, vivantes comme des oiseaux, coloriées comme des choses de joie et de luxe, avec leurs cordages et leurs mats aériens, avec leurs voiles mobiles comme des ailes. Belles, grandes et presque immatérielles à force de légèreté, elles laisseront dans son imagination, non seulement le motif d'une marine, mais le cadre où, plus tard, il situera l'une ou l'autre vision lyrique.

Et, plus durable peut-être que toute autre impression, la contemplation quotidienne des ciels désordonnés et orageux de la mer, enrichira sa mémoire coloristique de mille ressources. Et c'est dans leur évocation visionnaire et tragique qu'il placera le drame d'*Adam et Eve chassés du Paradis* et le *Foudroiement des anges rebelles*.

Mais s'il faut, à un artiste, des années pour explorer le monde que constitue une petite ville, l'exploration cependant a une fin. C'est alors que, livré à lui-même, la curiosité de la découverte ne l'aiguillonnant plus, n'éprouvant plus dans son milieu l'excitation nerveuse qui ébranle sa sensibilité, — son aptitude à réagir s'émoussera. Les êtres et les choses le trouveront désarmé ; ils l'useront de leur ennui quotidien. Il deviendra comme une matière molle et passive où s'imprimeront plus aisément les griffes sournoises de la bêtise et de l'hostilité.

Oh ! certes, Ensor ne sera pas vaincu. Il résistera, mais sa résistance sera intérieure. Il méprisera cette humanité ennemie ; il en verra les laideurs ; il ne lui trouvera plus que des vertus hypocrites. L'ironie le vengera de ses ridicules ; la satire flagellante, de sa sourde et cauteleuse incompréhension. Enfin le scepticisme le poussera à l'irrévérence et au blasphème envers les conceptions les plus élevées, les cultes les plus nobles des philosophies et des religions.

Portrait de James Ensor en 1890.
Dessin au crayon.

VIANDES (1881).
Musée d'Ostende.

Et nous verrons ainsi naître et se développer la dernière phase de sa vision, ces planches qui ne sont que sarcasmes et drôleries, compositions amusantes, méchantes le plus souvent, où il critique, bafoue et stigmatise, mais dont rayonne malgré tout, comme une irradiation de sa personnalité foncière, quelque chose de lumineux et d'étrange, une lumière inattendue, souveraine, telle qu'elle règne dans la *Cathédrale,* le *Christ montré au peuple* et cent autres pages dessinées ou gravées.

Ses *masques* aussi auront participé de cette évolution morale. Œuvre unique dans l'histoire de l'art, ils constituent la synthèse *en laid* du visage humain. Leur vraie signification, leur côté littéraire ou psychologique n'ont pas été suffisamment reconnus. Chacun d'eux, en effet, est l'expression d'un de ces sentiments, d'une de ces passions qu'Ensor veut stigmatiser : l'envie, la bêtise, toutes les laideurs morales qu'il a vues autour de lui et qu'il a crues acharnées à sa persécution.

Telle est l'histoire de cette vie d'artiste, histoire purement morale, sans anecdotes, sans événements autres que son travail et ses déboires, qui va depuis les débuts ardents remplis d'espoirs jusqu'aux jours où les désillusions, le manque de confiance en soi, la lassitude de l'art, vont livrer leurs définitives attaques.

Il n'est plus celui dont Lemonnier disait qu'«il traversait la vie d'un » air d'hallucination, comme s'il eût comploté de recommencer les » casses de vitres d'un Manet ».

» Il vivait, nous apprend Mauclair, à Ostende, plutôt à l'écart, se » confiant peu et laissant deviner une nature tout à fait digne d'estime » plutôt qu'il ne cédait à la dévoiler ».

Après quinze ans d'efforts il est l'homme un peu las qui se ressent d'une sorte de maturité morale précoce. Il semble avoir oublié les traces que son passage a marquées dans l'évolution de la peinture belge. Au point de vue matériel il n'a pas avancé d'un pas.

« La chambre où il travaille, écrit Verhaeren, ouvre, là-haut, au

» quatrième d'une maison banale, son unique et peu large fenêtre. Lui, » le chercheur de lumière, il campe ses toiles en un jour médiocre » tombant, non pas d'une verrière, mais à travers les pauvres carreaux » d'une baie verticale et parcimonieuse de clarté... Celui qui surprend » Ensor, là-haut, dans son travail, le voit surgir d'un emmêlement » d'objets disparates : masques, loques, branches flétries, coquilles, » tasses, pots, tapis usés, livres gisant à terre, estampes empilées sur des » chaises, cadres vides appuyés contre des meubles et l'inévitable tête » de mort regardant tout cela, avec les deux trous vides de ses yeux » absents. Une poussière amie recouvre et protège ces mille objets » baroques contre le geste brusque et intempestif des visiteurs. Ils sont » là chez eux pour que seul le peintre leur insuffle la vie, les interroge, » les fasse parler et les introduise dans l'art grâce à la sympathie qu'il » leur voue et l'éloquence secrète qu'il découvre en leur silence.

» Il est opportun de se figurer James Ensor en tête à tête quotidien » et prolongé avec ces effigies en carton et en plâtre, avec ces débris » d'existence et de splendeur, avec ces défroques ternes ou violentes, » pour comprendre quelques-unes des surprises de son caractère et » quelques traits profonds et spéciaux de son art. Il est certain que » pour lui, à telles heures d'illusion souveraine, un tel assemblage de » visages, d'attitudes, d'ironies ou de détresses a dû représenter la vie. » Elle lui est apparue mauvaise, déplorable, hostile. Elle lui a enseigné » la misanthropie que seuls corrigent la farce, le rire et le sarcasme ».

Quelle autre leçon en aurait-il pu tirer ? « Ses toiles », dit encore Emile Verhaeren, « ne sont pas même tendues. Elles gisent roulées les » unes sur les autres, en des coins obscurs. Elles apparaissent à la » lumière ployées et gondolées et c'est avec peine qu'on leur trouve » une zone de clarté propice afin qu'elles s'y étalent sans trop se nuire » entre elles... Et les œuvres succèdent aux œuvres et quand tout est » montré, toujours, soit au fond d'un coffre, soit au fond d'une pièce

La dame a l'éventail (1881).

» voisine se découvre une merveille oubliée dont la crasse voile la » fraîcheur et la beauté ».

Quinze ans de travail gisent ainsi sous la poussière et dans l'ombre, témoignages de la vanité des efforts. S'il manque quelques toiles, c'est qu'elles lui ont été enlevées à des prix humiliants. Encore l'artiste peut-il se réjouir aujourd'hui de ce que l'incompréhension ait été si totale et si générale.

En effet, vers ces temps-là, au moment climatérique où le désespoir s'abandonne et se laisse aller à la dérive, Ensor s'était mis en tête de réaliser quelque argent. Un ami s'offrit qui, après entente mûrement délibérée, se mit à la recherche d'un acquéreur. Il s'agissait de vendre *en bloc* tout l'atelier d'Ensor, c'est-à-dire donc la presque totalité de sa production. Il en demandait *huit mille francs*. Lisez bien: *huit mille francs!*

Les siens, plus convaincus que jamais de la non-valeur de son pauvre travail, faisaient des vœux pour la réussite de l'opération. Pour mettre un peu de baume à la cruauté de ses conseils, sa mère faisait miroiter l'espoir qu'il pourrait se remettre à peindre, une fois la liquidation faite. Car c'était bien une liquidation, avec tout ce que ce mot signifie d'échecs et de râté.

Si Ensor conserva son œuvre, c'est que personne, le croirait-on ? n'en voulut, *même à ce prix*.

C'est à la lumière de tels faits qu'on découvre les causes de l'altération profonde qui s'opéra dans son humeur et sa productivité. Les quelques sympathies qui continuaient de suivre sa carrière avec admiration, n'eussent même point empêché Ensor de sombrer dans le renoncement définitif, si — de temps à autre — quelque événement réconfortant n'était venu remonter son énergie et lui mettre, pour ainsi dire par la force de la persuasion, le burin ou le pinceau à la main.

En 1896 Eugène Demolder réunissait en une rétrospective partielle,

un choix d'œuvres de James Ensor (1). *Le Lampiste,* qui y était exposé, fut acquis par l'État et entra au Musée de Bruxelles. Chose à noter, il y avait quinze ans qu'Ensor avait signé cette toile. Aussi comment s'offusquer encore de ses audaces ? De toutes les œuvres montrées

Le Cataclysme. Vision devançant le futurisme (1885).
Eau-forte.

c'était la plus accessible, la moins Ensorienne. Directe, purement plastique, brutale mais puissante, d'une virtuosité de métier insurpassable, on comprend qu'elle ait dû finalement trouver grâce.

La bataille définitive n'était donc pas gagnée. Pourtant c'était une

(1) L'exposition eut lieu dans les locaux d'un immeuble situé Montagne-aux-Herbes-Potagères, à Bruxelles.

Photo Antony, Ostende.

Pouilleux indisposé se chauffant (1882)
Musée d'Ostende.

sorte de consécration, un *dignus intrare* dont les autres musées pouvaient au besoin invoquer l'autorité.

A son tour la Ville de Liége, du moins le Collège échevinal, proposa l'achat de *La Mangeuse d'Huîtres*. Déjà la toile avait pris place

Motif décoratif.
Croquis.

au Musée, quand un conseiller, jugeant que ce n'était pas là un sujet à proposer à l'admiration du peuple, souleva l'opposition de son parti, et, droite contre gauche, comme dans les affaires politiques, le conseil refusa d'entériner la décision du collège. Le tableau, après l'avoir, pendant quelques jours, éclairé de sa lumière et égayé de ses couleurs, fut retiré du musée et rendu à l'artiste.

La plaie, causée par ce contretemps était encore vive, quand survint un événement de nature à la cicatriser.

En 1899, la Revue d'Art, *La Plume,* (1) qui tient à cette époque, à Paris, parmi les périodiques, l'une des premières places, peut-être la première, lui consacre un numéro spécial. Max Elskamp, Georges Lemmen, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Camille Mauclair, Octave Maus, Constantin Meunier, Pol de Mont, Maurice des Ombiaux, Edmond Picard, Octave Uzanne et Emile Verhaeren y scrutent tour à tour les divers aspects de son œuvre. Blanche Rousseau y trace un croquis de l'homme. Dans son ensemble, c'est l'hommage le plus éclatant que puisse souhaiter un artiste. La valeur en est rendue encore plus précieuse si l'on observe avec Maeterlinck que *le plus bel éloge c'est une bonne critique,* et que les pages de Mauclair et de Lemmen qu'on y trouve, sont parmi les plus fouillées et les plus entendues qu'on puisse lire.

On aurait pu croire qu'une telle manifestation, qu'une glorification aussi éclatante, un concert aussi exceptionnel de louanges autorisées, seraient de nature à faire réfléchir, à s'interroger, à se demander si l'on ne se trompait pas, si l'on n'était pas injuste en méconnaissant à ce point la valeur d'Ensor? Il n'en fut rien. L'incompréhension ne désarma point.

Son âme, à force de déboires et de désenchantements, était-elle devenue moins sensible, ou bien le nombre croissant de ses admirateurs et surtout leur valeur morale lui donnaient-ils de nouvelles forces, toujours est-il que, pendant les quinze années qui suivirent, Ensor semble avoir supporté plus stoïquement les tristesses quotidiennes de son home et les amertumes de sa carrière.

Il n'est plus « cet original de peintre aux allures de grand pierrot » spleenétique » dont parle Lemonnier ; il n'est plus « le grand garçon

(1) *James Ensor,* peintre et graveur. Paris. La Plume.

Photo P. Becker, Bruxelles

Huîtres (1882).
Musée Roy al des Beaux-Arts, Anvers.

» pâle et brun, à la tête pensive, aux yeux veloutés et tristes, à l'allure » distinguée, dédaigneusement douce et taciturne » que connut plus tard Mauclair.

La chevelure onduleuse et la barbe ont blanchi ; les traits toujours fins et réguliers se sont arrondis ; les yeux toujours veloutés et tristes ont accentué, tout en en adoucissant l'expression, le noir de la pupille. Un léger embonpoint écarte les plis de son éternel manteau à pèlerine.

Il se tait volontiers et le plus souvent regarde au loin, vers quelque rêve plutôt que vers le monde réel. Il a, en lui, quelque chose d'énigmatique et de bizarre et tout à la fois de simple, et de sympathique. Pourtant il ne s'abandonne pas. Comme l'observait Verhaeren, « ses paroles qui souvent déconcertent, ses saillies drôles, ses rires » soudains et furtifs, sa voix sourde, sa marche lente et l'éternel » parapluie qui toujours l'accompagne, comme s'il se défiait du plus » fidèle et du plus loyal soleil, confirment l'étrange impression qu'il » produit — volontairement ou ingénument — qu'importe. »

Cette défiance, soyons-en certains, ne va pas qu'au soleil ; elle s'étend à l'humanité entière ; elle est comme une lumière sombre qui colore ses pensées et ses impressions. Elle a été projetée sur son âme par la Vie même.

Rien ne pouvait plus en détruire les effets. Pas même la consécration solennelle de sa gloire qui spontanément s'organisa en 1920 à l'occasion d'une exposition rétrospective de son œuvre, à Bruxelles.

Celui dont les maîtres de l'art et de la critique n'avaient su deviner l'avenir, celui que la plupart de ses contemporains avaient vu passer à leur côté sans presque le remarquer ou — s'ils le voyaient — sans l'offenser de leurs moqueries, vit tout-à-coup venir à lui, du fond des rangs obscurs et batailleurs des jeunes artistes, l'hommage d'une vénération enthousiaste et bruyante. Un banquet fut organisé ; on l'y magnifia avec élan ; on l'y glorifia avec un véritable sentiment d'amour

Vengeance de Hop-Frog (1898).
Eau-forte.

Photo P Becker, Bruxelles

La mère de l'artiste 1882.
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

fraternel ou filial ; on y pouvait discerner les premiers signes d'un culte naissant qui, d'ailleurs, n'a fait que grandir en foi et en adeptes. Si le scepticisme qui lui faisait dire un jour : « on me loue aujourd'hui, mais que dira-t-on de moi dans cinquante ans ? » lui laissait, ce soir-là encore, quelque doute, il doit avoir été rassuré, en voyant, parmi les convives, presque tous ceux qui l'avaient compris dès la première heure et, fidèlement — n'étaient-ils pas là pour le prouver ? — lui conservaient, après quarante ans, la même et profonde admiration.

Quant à l'enthousiasme des plus jeunes il fut si grand que, trois jours après, la fête durait encore.

James Ensor bâti au physique, comme son passé de lutte prouvait qu'il l'était au moral, tenait tête aux plus endurants. Comme un bouddha impassible et silencieux, il continuait à laisser monter vers lui, sans sourciller mais non sans quelque *narquoiserie*, les fumées capiteuses des coupes et l'encens des louanges.

Peut-être, à part lui, réfléchissait-il avec une joie quelque peu cruelle, aux gloires éphémères de certains noms prêts à s'éteindre, noms qui avaient si totalement éclipsé le sien autrefois et dont, pour rappeler ses mots, « la suffisance matamoresque appelait la finale crevaison grenouillère ».

Depuis lors la vie de James Ensor est celle d'un homme illustre. S'il y trouve agrément, il peut savourer toutes les douceurs de la gloire.

Car amende honorable est faite. Les musées s'ouvrent ; ses œuvres — qu'il a vendues à des prix dérisoires, presque données — sont acquises par l'Etat au taux des chefs-d'œuvre.

Sa maison est devenue un lieu de pèlerinage où ses fervents viennent écouter sa parole extraordinairement sobre et énigmatique et serrer avec piété cette main qui fit tant de belles choses. Les visiteurs, à la belle saison, affluent, désireux et fiers de connaître cet homme glorieux et étrange dont ils ne comprennent peut-être pas très bien l'art compliqué,

mais qu'ils n'oseraient plus ne pas admirer. Pour achever de les dérouter, Ensor leur montre ses œuvres récentes, ces dessins qu'il trace d'une main si légère qu'à peine elle effleure le papier et qu'ils semblent immatériels. Ce n'est plus qu'une poussière de rêve qui flotte entre la plastique et la poésie. Le grotesque y voisine avec le divin, le naïf avec le suprême raffinement technique. On y trouve pour ainsi dire quintessencié le James Ensor instinctif, fantaisiste et inexplicable que nous aimons passionnément sans que nul puisse dire pourquoi.

Chaque jour ainsi sort de sa main une page à l'aspect précieux et presque aérien ; elle naît pour ainsi dire à son insu, on dirait d'un rêve, d'une vision sans objet précis, qui se transcrivent d'eux-mêmes en traits menus et hésitants comme ceux d'une apparition fugitive.

L'œuvre qui demande l'effort physique lui répugne ; elle est trop directe, trop matérielle et exige une énergie et une constance auxquelles son indolence désabusée se refuse (1). Il ne *travaille* plus ; il ne veut plus se sacrifier à son art ; il ne consent plus qu'à distraire son incompressible besoin de créer, à condition toutefois que ce soit un jeu, que cet art qui tant lui coûta de désenchantements, aujourd'hui l'amuse. L'appel de la gloire qui fait bondir les hommes le laisse sourd et indifférent et l'on serait tenté de se demander, à voir son mutisme et son impassibilité, si, dans son scepticisme de tout et de soi, il ne serait pas tenté de fouler dédaigneusement cette admiration publique qui, finalement et trop tard, est venue se coucher à ses pieds.

(1) Il est permis d'espérer que l'avenir nous détrompera. Le 31 décembre 1921, Ensor quittait Bruxelles, emportant toiles et couleurs. Rien ne dit, car il en possède encore tous les moyens, qu'une nouvelle série d'œuvres peintes ne sortira pas sous peu de sa main.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Dans les dunes (18[illegible]).
Coll. R. Murdoch, Anvers.

PHYSIONOMIE ET CARACTÈRE

Photo P. Becker, Bruxelles.

La mangeuse d'huîtres (1882).
Coll. A. Lambotte, Esneux.

Ceux qui croient connaître James Ensor pour l'avoir rencontré, même de nombreuses fois, soit à Ostende, soit à l'un ou l'autre de nos salons d'art, vous donneront avec empressement la clef de son énigmatique caractère ; ceux qui l'ont fréquenté avec constance auront plus de mal à en déterminer la psychologie.

C'est qu'en effet, s'il est accueillant, il ne se livre pas. Il écoute et contredit rarement. Ses traits d'une immobilité totale, ne laissent rien deviner de ses impressions. Son regard fixé droit dans le vague se détourne rarement vers son interlocuteur ; à part le petit éclair tremblotant que le rire, toujours contenu, fait jaillir de sa paupière, l'œil demeure pensif et lointain. L'ensemble du visage est plutôt l'image d'un doux ennui ou de l'indifférence, que des yeux, très beaux et merveilleusement dessinés, avec la ligne d'ombre des cils abaissés, alourdissent de pensée errante et un peu triste.

Ce visage, autrefois allongé, aux plans anguleux, encadré de cheveux noirs et bouclés, énergique et volontaire, comme on le voit sur ses portraits de jeunesse, s'est adouci en s'arrondissant. La tonalité des chairs s'est atténuée de toute la clarté argentée dont l'entourent la barbe frisée et les cheveux ondoyants, d'une blancheur éclatante,

Le corps qui était maigre, élancé, bien que resté droit, a pris de

l'ampleur. Pourtant de l'attitude de bataille d'autrefois, Ensor a conservé un air de domination, d'autorité et de suprématie qu'accentue la tête légèrement rejetée en arrière et sur le côté.

Ces deux aspects de sa personne ne sont pas sans analogie avec les phases de son évolution morale.

L'Assassinat (1886).
Eau-forte.

Ils répondent également à l'idée que nous nous faisons des événements de sa vie intérieure.

Au commencement, amour de la lutte, ardeur au combat, penchant pour l'offensive, défis à l'opinion ; ensuite, les déconvenues tenaces, les contretemps répétés qui émoussent cette humeur agressive. Néanmoins le doute qui, à certains jours, s'est furtivement et sournoisement

Photo P. Becker, Bruxelles.

Portrait du peintre Willy Finch (1882).

faufilé dans son âme, n'est point parvenu à le terrasser. Si la lassitude tend à lui faire pencher le front devant le sort, de la comparaison de son œuvre avec celles des autres, de la conscience qu'il a d'avoir étendu le domaine de la beauté, il tire quelque assurance et relève la tête non sans fierté. La philosophie de l'âge et certains renoncements l'ont

Les Peupliers (1889).
Eau-forte.

peut-être enrichi de leur sagesse amère, mais la reconnaissance enfin venue de son génie en tempère la déprimante influence.

Du moins on est en droit d'en soutenir l'hypothèse ; elle est plausible, logique et la vraisemblance paraît la confirmer. Tenter de la vérifier, c'est une autre affaire. Car vouloir pénétrer plus à fond, dans l'âme d'Ensor, serait en vain. On trouverait la route barrée par un mutisme implacable.

Ensor, aujourd'hui, est prudent, circonspect, plein de finesse et de

savoir humain. A peine une parole rare et courte éclaire-t-elle, de temps à autre, l'accès mystérieux de sa pensée. Encore ne laisse-t-elle deviner que tout juste ce qu'il a voulu qu'on sache. S'il émet une idée, on ne la voit que du côté qu'il veut montrer, de profil pour ainsi dire, laissant inaperçus la face et l'ensemble, comme s'il craignait qu'en l'exposant tout entière on en puisse tirer telles déductions qui seraient de nature à révéler le fond de son cœur.

La pensée ou le jugement qu'il émet sont par conséquent sujets à caution quant à leur entière sincérité. Son habitude de l'humour et de l'ironie le pousse au paradoxe et l'on ne sait jamais si, en se confessant, il ne confesse pas tout simplement son confesseur.

Que de fois n'ai-je pas entendu dire, aussi bien à propos de certaines de ses œuvres que de ses mots ou de ses écrits : *Ensor ne se moque-t-il pas de nous ?*

Nul ne le sait et probablement ne le saura-t-on jamais ; mais il n'y a aucune honte, aucune humiliation à se tromper, car s'il nous attrape, il met dans ses pièges de si riches appâts, une telle habileté, une telle adresse, une telle perfection dans la dissimulation, que nous avons le droit de le croire, avec nous, le jouet de sa propre fantaisie.

En somme les misères de l'existence lui ont fait une âme forte et adroite. Le jour où il apprit à masquer l'aversion qu'il éprouve pour certaines gens, il remporta une grande victoire sur lui-même. Depuis lors il avance dans la vie d'un pas mesuré ; il marche avec ménagement et sans gestes trop violents ; il sait ce qu'elles lui ont coûté les vitres qu'il cassait autrefois.

Qu'un changement radical se soit opéré dans son caractère, au long des heures adverses de son existence, son œuvre — quoiqu'elle ne puisse servir que de renseignement indirect — et surtout ses écrits, malgré leur verbosité fantasque, leur ton outré, leur style contourné

Photo P. Becker, Bruxelles.

Coquillages et chinoiseries (1882).
Coll. Louis Franck, Anvers.

et tarabiscoté — bien mieux que ses paradoxales paroles, sont là pour le prouver.

On pourrait retourner ces mots de Verhaeren : « le caractère » n'explique évidemment pas toute une œuvre, mais le caractère de » l'homme influence l'œuvre », et dire que l'œuvre n'explique pas tout le caractère, mais qu'elle en peut révéler indirectement les traits les plus saillants.

Tant qu'il est jeune et téméraire, il ne met aucune mesure à la violence de ses écrits. Il attaque à fond, directement, sans aucun ménagement.

« Ensor écrit assez volontiers », dit Verhaeren. « On sait que la » plume est entre ses mains une arme — certes contournée, fantasque, » chimérique mais qu'elle est toutefois aiguë et pointée comme un » couteau et qu'elle blesse souvent.

» Il s'est plu, dans le Coq Rouge, à la diriger — malencontreusement » à mon avis — contre Alfred Stevens; dernièrement encore dans l'Echo » d'Ostende, il égratigna maint critique. Il agit alors comme s'il tenait » entre les mains une molle pelotte, qu'il traverse d'épingles et qu'il » jette, dès qu'elle en est pleine, comme un espiègle vers le public. » Les traits portent, les allusions sont transparentes, ceux qui sont au » courant de la vie d'Ensor comprennent. Les autres s'étonnent. Lui, » dès son geste fait, redoute qu'on se fâche, s'excuse presque d'avoir » aussi abondamment garni sa pelotte, d'avoir effilé trop vivement ses » pointes, mais quoiqu'il en ait, il n'a pu s'empêcher de la lancer. » Sa phrase est surabondante d'adjectifs pittoresques et cocasses, de » substantifs soudains et inventés ; elle est folle, amusante, superlifi- » coquentieuse; elle écume et bouillonne; elle monte et s'écoule en » cataracte. Lorsqu'une bouteille d'ardent champagne se débouche et » que le fourmillement des bulles gazeuses s'élève myriadaire et pétille » vers le goulot pour se répandre et se résoudre en mousse, je » songe au style fermenté de James Ensor. »

Avec l'âge, comme on pourra s'en rendre compte, à la lecture des *Ecrits de James Ensor*, l'esprit et le coup de pointe émoussé par la drôlerie remplacent la cruauté et le coup droit. Ensor ne se bat plus qu'au fleuret moucheté. La satire est ornée de fleurs et ce n'est plus que dans l'outrance de l'éloge, dans l'exagération du compliment, que se trouvent dissimulés le grain de critique ou la petite méchanceté ; la drogue amère, roulée en boule, est copieusement tournée dans l'édulcorante poudre des mots louangeurs et excessifs.

Le père de James Ensor était Anglais, c'est-à-dire d'une race où l'individualisme est plus accentué que chez nous. On y craint moins de laisser voir ce que le voisin appelle égoïsme. Malgré le respect de soi et une politesse sociale qui vont quelquefois jusqu'à l'hypocrisie, le tempérament personnel s'y affirme plus ouvertement. Que de fois ne traitons-nous pas d'excentricité chez l'Anglais, ce qui n'est que le fait de conformer logiquement sa conduite à son intérêt ? C'est cet individualisme qui est le fond même du caractère de James Ensor. Il est à la base de son instinct ; il le tient par atavisme. Le développement de ses qualités naturelles, de ses vertus spontanées, ne se fera si complètement que grâce à cet individualisme qui le met à l'abri des influences étrangères.

Il était encore enfant que ses condisciples avaient remarqué son penchant à ne pas se plier à la règle de conduite ordinaire. Il ne semblait pas, comme les autres, sortir d'un moule unique; il ne jugeait pas toujours comme eux, ne sentait pas comme ils sentaient et se conformait avec peine à leurs usages enfantins.

Comme il ne resta que fort peu de temps à l'école, il sauvegarda plus aisément ce penchant à ne se laisser guider que par ses aspirations instinctives.

Très tôt, on l'a vu, il connut la solitude ; il ne fut pas exposé au

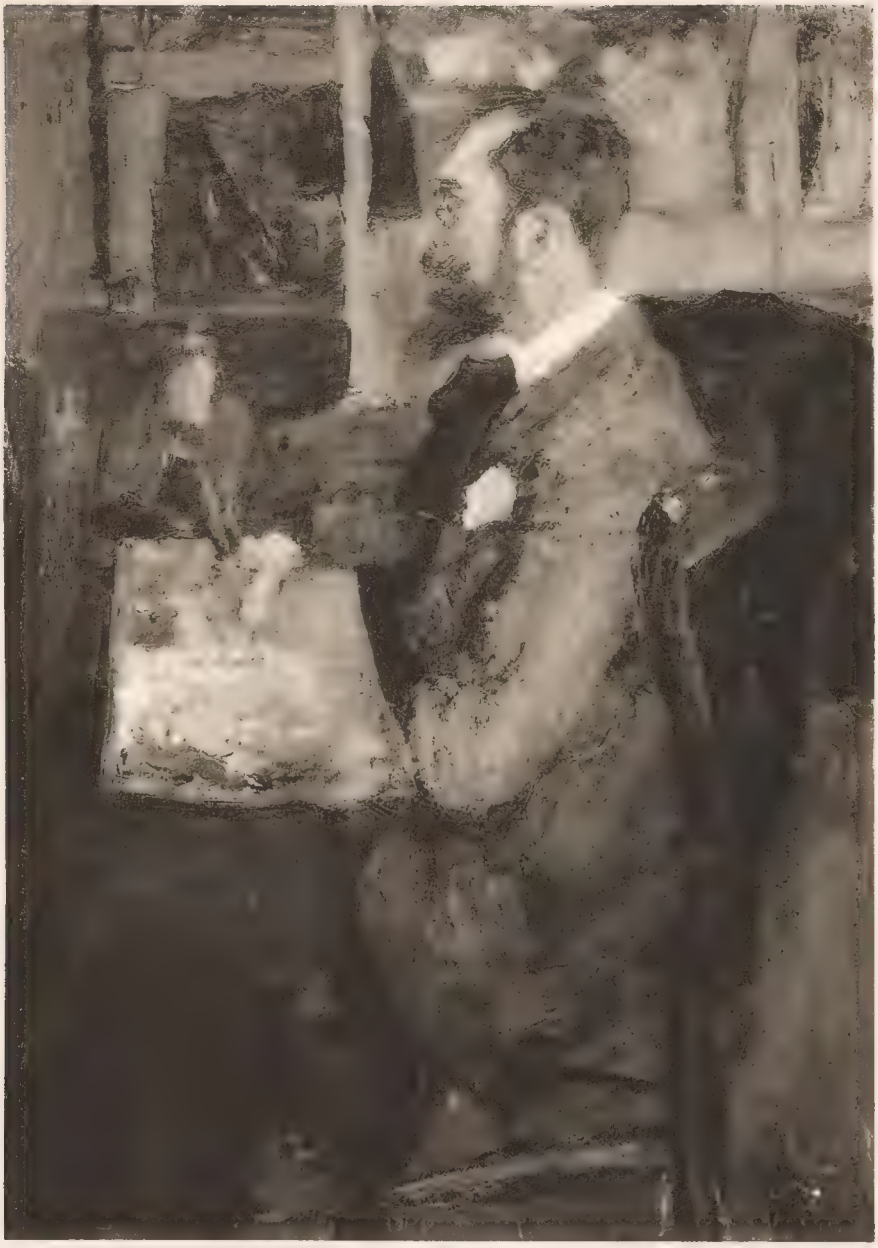


Photo P. Becker, Bruxelles.

Portrait de Théo Hannon (1882).
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

coudoiement, au frottement de l'éducation commune, où s'émousse la personnalité, où s'usent ses aspérités, ses rugosités. Aussi, et le plus naturellement du monde, se rebiffa-t-il lorsque ses professeurs voulurent entreprendre sur sa compréhension personnelle des choses.

Cette inclination à se laisser conduire par l'instinct, il la conserva entière. Elle explique certaines anomalies dans le rythme de son évolution qui fut motivée par les faits et la vie plutôt que par une froide déduction.

« La mobilité, l'inquiétude, la vacillation de sa nature expliquent à » la fois, dit Verhaeren, les recherches fiévreuses, les pas en avant, les » pas en arrière, les brusques progrès et les soudains reculs, en un mot » tous les changements et aussi toutes les irrégularités de son art. »

Qu'on le veuille ou non, toujours les questions esthétiques viennent s'immiscer dans tout ce qu'on entreprend d'écrire sur l'homme. C'est que l'homme et le créateur se mêlent si intimement chez Ensor, qu'on se demande si toute sa vie passionnelle ne s'est pas limitée aux choses de l'art et s'il a connu l'amour, la haine, la colère autrement que dans sa vie d'artiste. Son œuvre si pleine, si nourrie, si passionnée n'est que le reflet des passions allumées par les événements; l'histoire de ses jours serait vide et nulle plus que celle du dernier venu, si on la dépouillait des raisons d'agir et de sentir qu'il ne doit qu'à l'art.

Il est certain qu'au début la grande vitalité de son tempérament s'extériorisait par l'amour de peindre ; c'est même l'explication de l'extraordinaire fécondité des premiers temps. Ensor n'ayant point encore souffert, son humeur n'a pas tourné au noir. S'il est entier, absolu, franc et combatif, s'il s'affirme avec violence et ténacité, il le fait sans fiel ni rancœur. S'il rêve de batailles, c'est contre les poncifs et les routiniers, non contre ses frères d'armes. Il part au combat, le sourire aux lèvres et surtout aux yeux, qui brillent de goguenardise et de fière malice.

Mais voilà que dans l'escouade même dont il fait partie, monte une irritation contre ses allures d'indépendance qu'on juge excessives. Lui croit à une cabale et, enveloppant dans une même colère bourgeois et artistes, il se retire dans une solitude morale, qui n'est pas sans susceptibilité outrée, sans penchant aux soupçons. Il se méfie de ses meilleurs amis et lance des flèches, un peu au hasard, contre ceux-là mêmes qui l'aiment et l'admirent le plus.

Bouteille et sculpture (1882).
Croquis.

Il ignore la concession, l'armistice, même la défensive; il attaque, attaque toujours. Son art n'est plus que l'illustration de ses coups de pointe et de griffes. Pourtant si, dans ses opinions, il est indépendant, même de l'amitié, il se bat plutôt avec esprit qu'avec rage ou méchanceté. Quelque mauvais qu'il trouve le monde à son égard, il n'a pu dépouiller encore son penchant au rire et à l'ironie.

Parfois pourtant la colère ou l'indignation le mettent hors de lui. C'est qu'il s'agit d'adversaires considérables et considérés, armés de gloire et d'honneurs, jusqu'à l'invulnérabilité. Chose curieuse, dans ces cas-là il délaisse burin et crayon et prend la plume.

Dans les extraits de ses écrits qu'on trouvera à la fin de ce volume, on pourra se faire une idée de la violence de ses coups de patte littéraire. Bien que le style drôlatique — Rabelais n'en eût pas dédaigné la saveur — mette comme une sorte de baume immédiat, fait de rire et d'humour, sur les plaies qu'il ouvre, il n'en reste pas moins l'impression que l'auteur s'est laissé entraîner au-delà de la

Photo P. Becker, Bruxelles.

La dame en détresse (1882).

mesure et de la justice. Le morceau dont parle Verhaeren, intitulé *Les frères Stevens*, en est le meilleur exemple. C'est le pamphlet dans toute sa cruauté et son outrance. On serait tenté de douter du sens critique d'Ensor si on prenait à la lettre les jugements qu'il y porte sur Alfred et Joseph Stevens. De l'aveu même de l'auteur il n'en faut prendre qu'une bien faible partie. A ses yeux les Stevens sont de fort beaux peintres. Mais alors, dira-t-on, pourquoi cette rage et cet acharnement ? La réponse ne manquera pas d'imprévu : c'est un élan de générosité qui les a engendrés.

La poupée (1884).
Crayon.

Ensor avait organisé, en 1894, à Ostende, un salon où exposaient entre autres : Alfred Stevens, Emile Claus, Verwée et Laermans.

« Le jour de l'ouverture », dit Ensor, « tandis que le Roi regardait » avec intérêt des paysans navrés de Laermans, M. Stevens, accourant » inquiet, lui dit : « L'auteur de ce tableau est sourd-muet, il est » fâcheux qu'il ne soit pas aveugle ; il ne pourrait faire peinture » aussi mauvaise ».

Cette pointe qui ne voulait être que spirituelle fut avant tout une inconvenance et une cruauté.

A. Stevens était glorieux, riche, influent, presque tout-puissant; Laermans était jeune — comme Ensor — et débutait à peine. Par dessus tout Ensor avait le respect de la sincérité et de l'effort et aurait passé sur une erreur ou une faiblesse, pour autant qu'elles fussent rachetées par *la personnalité*. Il rentra chez lui et traça les lignes qu'on lira.

Était-il injuste ? Il prétend que non. Entre les jeunes et A. Stevens les forces étaient inégales. La notoriété, les honneurs, les influences de celui-ci pesaient si lourdement dans la balance de la gloire, que, pour rétablir l'équilibre, il fallait frapper fort, lancer un coup de pied d'importance, tel qu'il ferait remonter le plateau trop chargé.

Voilà l'histoire de cette page acerbe, de ce pamphlet véhément. Elle donne la mesure à laquelle il faut évaluer les attaques dont tous les écrits — et sans doute aussi l'œuvre plastique — d'Ensor sont émaillés.

1894 ! C'est le moment où Ensor a derrière lui déjà toute une vie abreuvée de misères morales, d'incompréhensions, de dénis de justice. Il est loin le pierrot casseur de vitres à la Manet, et les vitres cassées par son art lui sont tombées sur la tête, sans attirer sur lui l'attention publique.

Certes, il n'a pas renoncé au combat, mais peut-être se sent-il un peu las et faut-il le coup de fouet d'une colère pour le redresser en posture d'attaque. De ses longues épreuves il a conservé comme une ombre sur son âme. Il s'abandonne rarement ! On n'ignore plus néanmoins que dès lors déjà il portait au cœur le souvenir poignant des défaillances qui l'ont miné. C'est que les plus forts, les plus tenaces, les plus convaincus hésitent quand, se trouvant dans un chemin ignoré de tous et d'eux-mêmes, ils s'aperçoivent que les plus fidèles les ont abandonnés.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Masques scandalisés (1883).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Chose curieuse, maintenant que personne ne doute plus de la valeur d'Ensor, Ensor lui-même, lorsqu'il interroge l'avenir, en doute parfois. Nul plus que lui ne croît devoir défendre son œuvre. Il la défend avec entêtement, avec acharnement ; il revendique hautement et âprement ses droits de priorité, son mérite de précurseur. On dirait qu'à certaines heures il a plus confiance dans la gloire que lui ont valu ceux-ci, que dans la valeur intrinsèque de sa production. Il a le plus poignant désir de se voir durer dans l'admiration, aspiration légitime s'il en fût, lorsqu'il s'agit d'un artiste qui a tout sacrifié à l'art et rien aux avantages du succès. Mais cette ambition le rend presque craintif des événements et des hommes ; il semble appréhender que la gloire des autres ne se prenne sur sa part à lui.

On sait combien les artistes en général sont incapables d'une appréciation saine et éclectique. Ils comprennent peu de chose à la vision qui s'écarte de la leur ; il en est même qui le confessent et le trouvent un bien ; cet exclusivisme leur paraît une mesure de *self-defense*. Ce n'est pas un parti-pris, c'est un réflexe de l'instinct, comme pour la bête de mordre quand elle se croît en danger.

Malgré la place éminente et d'ailleurs chaque jour plus grande qu'il occupe dans l'art contemporain, Ensor n'est pas à l'abri de ce sentiment fait d'orgueil et de peur, de confiance dans son idéal et de la crainte de s'être trompé. Son appréhension est manifestement injustifiée et raisonnablement elle devrait tomber, si le sentiment n'excluait la raison. Car il craint peu de chose de ses devanciers et de ses contemporains ; il n'a d'inquiétude que devant le flot des générations montantes. Naïveté, combien humaine ! que de croire que le génie ait pour mission d'arrêter la marche de la pensée ou de stéréotyper un aspect du Beau ! Crainte chimérique que de penser que le domaine de la Beauté soit limité et que toute révélation nouvelle se fait au détriment des anciennes ! Seule la convention basée sur la mode est éphémère.

Ensor le sait fort bien, lui qui n'a jamais brûlé le moindre encens aux faux dieux, mais l'instinct de la conservation, que l'artiste reporte essentiellement sur son œuvre, l'empêche de garder son calme et il n'hésite pas à briser, de ses paroles, qu'il lance comme des pierres, toutes les vitres de la maison de ses jeunes émules. On verra, dans ses écrits, qu'il le fait avec esprit et avec une virtuosité verbale étonnante.

Si cette sollicitude de soi, cette tendance à s'abandonner sans réserve à son instinct, à s'affirmer entier avec ses qualités et ses défauts s'explique par son origine anglo-saxonne, on trouve dans les déboires de sa vie les raisons de cette sorte d'égologie qui sature une grande partie de son œuvre. Une personnalité aussi absolue, qui rapportait à soi tous les événements et donnait aux moindres une importance dont ils étaient peut-être dénués, devait trouver dans ceux-ci des sujets dignes de son talent. C'est un fait que la vie agissait fortement sur son caractère et, comme son art servit à l'expression de ses passions, on reconnaît le moment où ce caractère s'aigrit, où Ensor prit les hommes en grippe et, non sans quelque naïveté, leur rendit les coups qu'il en croyait recevoir, maltraita l'humanité qu'il croyait intéressée à sa perte.

« L'âpreté de la lutte », observe Lemmen, « détacha-t-elle l'artiste » de sa foi primitive, songea-t-il à conquérir par des moyens nouveaux » l'attention faiblissante ou le succès toujours fuyant ? Peut-être la » somme des dédains éprouvés, accentuant sa misanthropie native, le » poussèrent-ils à quelque sentiment de rancune envers le public » incompréhensif et hostile que dès lors il accabla, — feignant de » l'amuser, — à coups cinglants de son ironie, à grands coups de » farces et de couleurs exaspérées.

» Et voici que, vomissant d'horribles invectives, éjectant des flots » d'ordures, il se venge des outrages que le public lui infligea par des » œuvres qui l'insultent, des œuvres où, sous la cocasserie et l'apparente » jovialité des conceptions, perce une haine féroce, une amertune

Le rameur (1883).
Coll. Fr. Franck, Anvers.

» cruelle. Le visage humain n'est plus pour lui que prétexte à hideuses » déformations ; l'humanité, il la montre livrée à ses bas instincts, » vautrée dans la fange ».

Il est certain qu'à un moment donné, une profonde altération s'est produite dans sa physionomie morale. Sa sensibilité s'est sentie exaspérée. Plus l'artiste avance et prend conscience de sa valeur, plus il est sensible à l'injustice. La plupart se contentent de crisper les poings, mais ne vont pas jusqu'aux représailles. Tel n'était point James Ensor. Il se rebiffe, griffe, mord et ne songe pas un instant que le temps et le travail autant que le dédain sont les meilleurs des baumes.

Ses plaies restent ouvertes et saignent longtemps. Peut-être a-t-il plus souffert des coups qu'il asséna que ceux qui les reçurent.

Mais plus l'artiste grandit en gloire, moins nombreux sont ceux qui songent à l'attaquer. Les jours deviennent plus calmes ; le souvenir des luttes s'estompe. L'admiration qui l'entoure le pousse à l'oubli des injures ; une sorte de grande sérénité et d'ailleurs une sage adhésion à la destinée que les dieux lui ont reservée, le poussent à l'indulgence. L'œuvre à laquelle il a donné son âme et sa vie perd cette importance capitale qu'il lui reconnaissait. La gloire qu'elle lui a donnée n'a plus tout son prix, depuis qu'il en est plus ou moins blasé. Et le travail de tant de jours n'a plus que la valeur d'un plaisir et d'un embellissement un peu coûteux de la vie.

Ensor a connu cette philosophie de l'âge mûr. Comme Ingres, il regretta presque de n'avoir point choisi un autre art. Durant ces dernières années il s'est épris d'une vive passion pour la musique. Bien entendu il n'est pas musicien au sens théorique ou professionnel du mot. Il aime la musique et y trouve un mode d'expression plus approprié à certains états de sensibilité qu'il n'a pu transcrire plastiquement. La musique qu'il compose est sœur de sa manière de peindre.

De petits traits vifs, sautillants, légers, multipliés à l'infini, dessinent la phrase mélodique. Comme un rien lui sert de motif à peindre et à dessiner, un thème allègre et d'allure populaire lui suffit à exprimer

La bataille des Éperons d'or (1892).
Eau-forte.

sa conception mélodique et harmonique. Tout son caractère capricieux, compliqué, moqueur; sa personnalité fantasque; ce sentiment de naïve et fraîche puérilité qu'on observe dans la plupart de ses œuvres graphiques, se retrouvent dans ses compositions musicales.

Les pochards (1883).
Coll. Edg. Picard, Jemeppe.

La Gamme d'Amour, flirt de marionnettes (1), en constitue le morceau principal. C'est un ballet-pantomime ; comme il en dessina les décors, il en écrivit le texte. Le sujet est élémentaire, un peu fruste, delicieux de simplicité, sans aucune visée littéraire, en un mot, une légende populaire spontanée plutôt qu'une conception bien ordonnée et conforme aux règles. Tant il est vrai qu'aux moindres choses James Ensor devait imprimer le signe de son originalité.

Il sait d'ailleurs tout le prix qu'il faut attacher à cette qualité essentielle. Si sa susceptibilité jalouse réclame à toute occasion ses droits d'inventeur, il a par contre un tel souci de ne rien emprunter à autrui, qu'il regrette pour ainsi dire de devoir employer les mots qui sont le bien commun de tout le monde. Chaque fois qu'il le pourra, dans les noms de ses personnages comme dans les mots tarabiscotés qu'il compose, il s'évadera de cette nécessité.

Maintenant que l'irritabilité de son caractère s'est apaisée et qu'à l'usage, la gloire que lui a value son art, a perdu de sa saveur, parlez-lui de sa peinture, il vous répondra par sa musique et ses écrits. De même qu'au physique on ne le voit jamais sans son inséparable parapluie, au moral il ne se sépare pas un instant de son violon d'Ingres.

On dirait que c'est en vertu d'une loi naturelle qu'avec l'âge, les manies, les petits travers, les défauts mêmes s'accentuent chez les grands hommes, que leur ambition se déplace. Tel qui est un penseur solitaire rêve de la tribune ; tel autre qui écrit voudrait peindre et, fréquemment, le peintre ne savoure la plénitude de la gloire que s'il se voit imprimé.

Très humainement James Ensor apprécie la renommée ; mais il aime certainement mieux en compter les avantages matériels que d'en énumérer les victoires morales. Il sait la somme d'abnégation de toute

(1) Ce ballet fut exécuté sous la direction de M. Léon Delcroix, à la Galerie Georges Giroux, à Bruxelles, le 17 janvier 1920.

sorte dont il a acheté ces dernières et il ne trouve que trop juste qu'on lui en rende la petite monnaie.

Ensor n'est pas un saint bien qu'il fût un martyr de l'art ; il est profondément homme, homme avant tout, avec tout ce que ce terme comporte d'égoïsme légitime. Comme tel il veut bien pardonner les offenses, maintenant qu'elles sont loin et ne se renouvellent plus, mais il lui est plus difficile de les oublier. L'esprit de vengeance ou tout au moins de revanche veille toujours au fond de son esprit inquiet et de son cœur susceptible. Aussi se complaît-il dans l'évocation des avanies que lui ont fait subir, à lui et à tant d'autres, ceux qu'il appelle les « bourreaux des bureaux » et les « ânes savants des musées ». Mais ce rappel ne lui est doux que parce qu'il les voit aujourd'hui empressés à servir sa gloire, à la vérité le fiel aux lèvres et la rage dans l'âme.

Car tout de même, sous ses dehors de pasteur anglican, doux, lointain et taciturne, à la belle tête blanche et pensive, se cache, vieilli, un peu désabusé, l'ancien spadassin d'art qui se remémore à part lui, les brettes et les échauffourées d'autrefois.

Raison de plus pour lui de rechercher les *jeunes*, en qui il se reconnaît et se retrouve. Ce n'est que parmi eux qu'il rencontre, dans toute sa fraîcheur, ce sentiment de filiale vénération, qui est le réconfort des maîtres.

Quoi de plus pur et de plus sacré que cet amour ! C'est l'hommage spontané d'une admiration qui a passé par le cœur et qui rend justice, non seulement au génie d'Ensor, mais aussi à l'indépendance de son art affranchi de tout souci de succès, à son passé sans compromissions ni concessions, au spectacle de ce caractère presque puéril à force de netteté et d'adhésion à l'instinct.

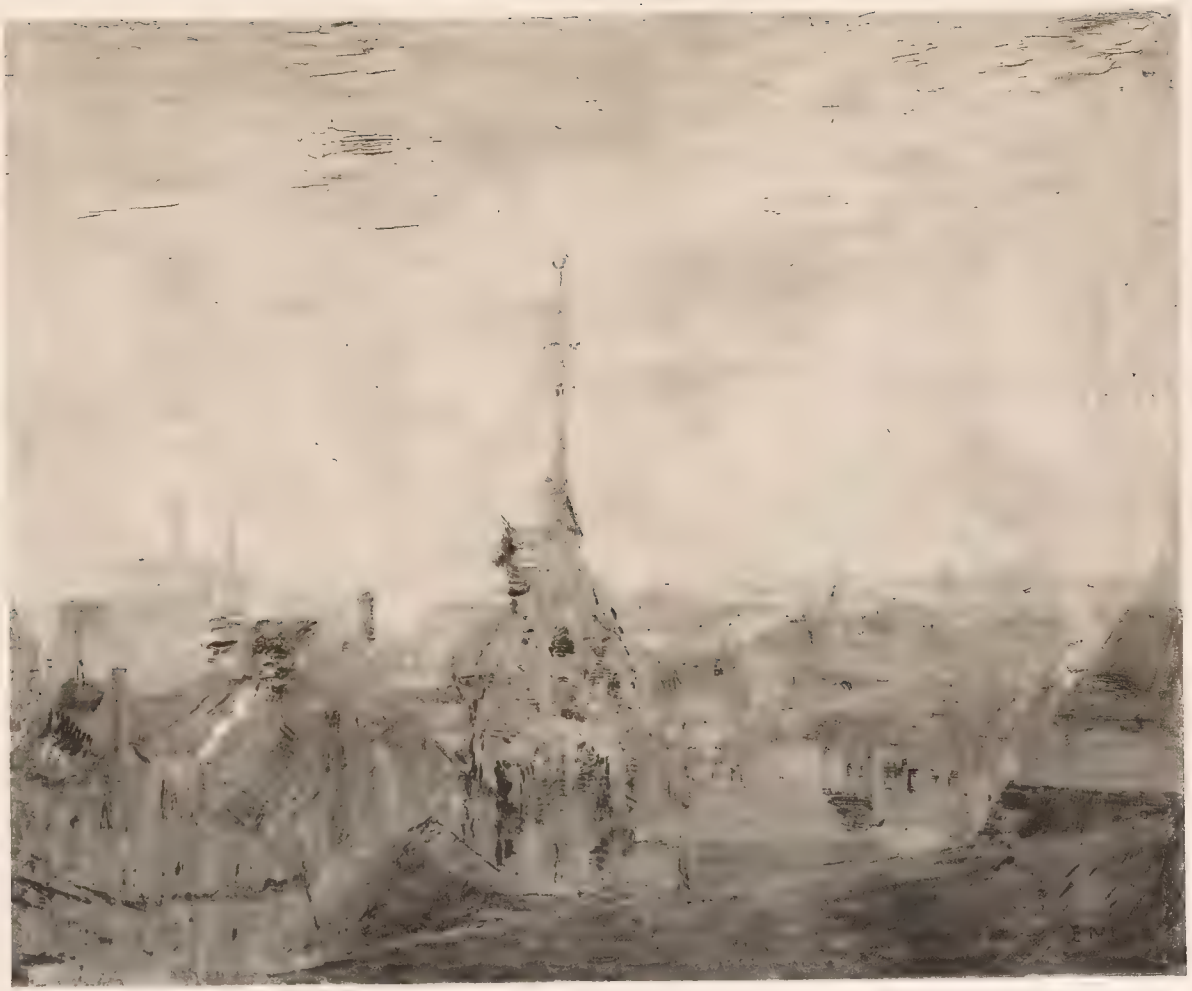


Photo P. Becker, Bruxelles.

Les toits a Ostende (1885).
Coll. Fr. Franck, Anvers.

L'ŒUVRE

On a l'air d'un pédagogue qui cherche à découvrir, sous la lampe, ce qui fait le sortilège de quatre vers aériens d'un poète de la Perse. On dit : les choses sont ainsi; il y a là une allée, des orangers et des cyprès ; il y a là un jet d'eau, une vasque de marbre, une étoile de zelliges. Mais quand on a dit tout cela et situé exactement chaque objet, l'oranger n'a plus de parfum, le cyprès ne s'incline plus avec sa grâce adolescente, les oiseaux se sont tus, les mille étoiles du jasmin ont disparu dans le feuillage. Les grandes portes paradisiaques ont refermé avec effroi leurs vantaux d'or et de carmin sur les chambres de silence et d'ombre, qui font penser à des auberges où ne descendraient que des rêves.

J. et J. THARAUD
Le palais de Ba-Ahmed.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le meuble hanté (1885).
Musée d'Ostende.

Il n'est plus raisonnable de penser que l'École Belge de peinture constitue un tout entièrement autochtone, spontané, sans dette extérieure.

De tout temps nous avons en partie vécu d'emprunts faits à l'étranger. Ils sont venus accroître notre richesse naturelle (1).

Comment en eût-il pu être autrement ? Ne sommes-nous pas, au centre de l'Europe, comme un creuset où viennent se fondre et s'amalgamer les différentes conceptions des écoles étrangères ?

Ces influences sont comme des alluvions que le temps apporte au fonds patrial. Notre nature, après y avoir puisé de nouveaux trésors, les résorbe et les fait siennes.

---

(1) Il n'y a rien de commun entre ces infiltrations qui sont favorables et fécondantes, et la domination, la mainmise de l'étranger, sur notre art, telles que nous les voyons sévir depuis quelque temps. Le règne de la contrefaçon qui opprimait nos lettres et provoqua la levée de boucliers de la *Jeune Belgique* aux environs de 1880, s'est emparé de notre école de peinture, précisément au moment où nos écrivains venaient de secouer le joug étranger.

Les XX y contribuèrent grandement. Si nous leur devons en partie notre initiation en ce qui concerne l'art étranger et contemporain, par contre ils auront eu une influence inattendue et regrettable sur nombre de nos peintres. A la faveur de la technique nouvelle des *Néo-Impressionnistes*, l'habitude s'empara d'eux d'aller demander à leurs jeunes confrères français le rafraîchissement de leur vision. Ce fut même un des grands titres de James Ensor d'avoir triomphalement résisté à cette funeste tentation et d'avoir ainsi montré par son exemple, aux nôtres, quelle doit être la voie à suivre, si l'on veut sauvegarder son originalité.

Malheureusement il ne fut pas suivi et, depuis lors, c'est devenu comme une sorte de dogme qu'il faut s'embrigader dans l'une ou l'autre théorie nouvelle venue de France. Ce qui ne se faisait que dans le monde des modes et de la couture se fait aujourd'hui chez les artistes: ils vont annuellement à Paris, chercher les modèles des dernières nouveautés. Ils remplacent une personnalité toujours difficile à atteindre, par un asservissement aux maîtres qui ont la faveur du jour.

Ce phénomène d'assimilation est constant, et il a pu se perpétuer sans nous faire perdre nos qualités instinctives, nos aspirations de race.

Les peintres ont conservé des points de contact communs qui, sans empiéter sur leur personnalité, forment, dans leur ensemble, les éléments constitutifs de notre école.

Au point de vue du coloris, la somptuosité et l'éclat l'emportent sur la finesse et la recherche ; le dessin rarement sacrifie au style ou à la grandeur; la nature est sa première loi. Quant à la composition, la vérité des scènes plutôt que l'imagination sera l'argument de l'œuvre. De là cette prédominance de l'intimité sur la noblesse et le lyrisme décoratif.

Il est rare que les nôtres s'écartent de ces caractéristiques. S'il s'en présente dont la vision est différente, c'est qu'il s'agit d'un cas d'exception dont il faut rechercher la raison ailleurs que dans une fantaisie ou un goût personnel.

Les grands artistes qui peuvent se classer dans la tradition sont comme des rois qui ont hérité leur couronne et ne font qu'ajouter à la gloire de leurs devanciers la splendeur de leur propre règne. Les artistes d'exception sont des aventuriers de génie, des conquérants qui créent leur empire et dont aucun héritier ne saurait recueillir l'intégrité. Tout au plus quelques successeurs en pourront-ils se partager des lambeaux.

L'originalité la plus fortement accentuée ne suffit point à conférer ce caractère d'exception. D'ailleurs elle est pour tout créateur, quel qu'il soit, une condition primordiale ; le plus traditionnel ne saurait s'en passer sous peine de ne pas compter. Si nous ne percevons plus aussi nettement ce qui différencie les maîtres d'une même tradition, soyons assurés que c'est nous qui sommes en défaut. Nos peintres du XVII^me^ siècle, bien que tous directement dérivés de la Renaissance Italienne et constituant une famille à part entre eux, sont bien différents l'un de l'autre. De même, nous nous étonnons moins peut-être qu'il ne faudrait,

La cathédrale (1886).
Eau-forte.

qu'un Watteau ait pu succéder à la grandiloquence magnifique des néo-classiques, un David à Watteau, un Delacroix aux artistes rigides et linéaires de l'Empire !

C'est que leur personnalité ne consistait que dans leur façon spéciale de s'associer à la conception générale.

Il en va autrement quand il s'agit d'un Goya, d'un Rembrandt, d'un Gréco, d'un Turner. Leur génie inattendu, imprévu, éclate soudainement. C'est l'explosion d'une force insolite et mystérieuse. Leur œuvre apparaît comme indépendante du moment où on la voit naître ; elle aurait pu être plus tôt ou plus tard sans étonner davantage. Elle n'est ni un aboutissement ni un commencement ; elle n'est ni le couronnement d'une époque, ni le début d'une école. A part une sorte de patrimoine commun qui fait le fond de toute peinture, elle ne doit rien aux devanciers, mais ne saurait d'avantage exercer de domination sur ceux qui suivront. S'il en est, par exemple, qui ont pu dérober à Rembrandt un rayon de son clair-obscur, ils n'ont jamais été que des plagiaires ; ils n'ont pas existé pour l'art.

Il serait erroné de conclure que l'artiste d'exception ne doit rien à son milieu, ni à son époque. Par maint endroit il touche à son temps et l'on ne concevrait point un artiste véritable dénué de la sensibilité générale. Seulement, il n'en est pas absolument le produit et, non plus que dans le passé, il ne plonge ses racines dans l'ambiance contemporaine.

Sa richesse créatrice, il la porte en lui ; elle est l'expression de son instinct ; elle lui a été donnée par le sort généreux ; il l'avait en naissant et tout ce que la vie a pu faire c'est d'en permettre la manifestation.

Ce n'est point son œuvre de jeunesse qui démentira cette vérité. Le stage professionnel, l'apprentissage inévitable de connaissances techniques, de ce métier préalable à la découverte d'un métier personnel, l'astreignent temporairement à quelque servitude. Mais un

jour son instinct se réveille ; l'artiste se délivre de son vêtement emprunté et, d'un bond, se dresse dans toute sa personnalité.

On observe qu'il est des œuvres qui, en dehors de leur valeur plastique, éveillent en nous un intérêt, une curiosité psychologique

Croquis au crayon (1885).

que d'autres, par ailleurs admirables et parfois souveraines, ne parviennent pas à provoquer.

La plupart ne demandent aux êtres et aux choses que ceux de leurs aspects qui concourent directement à l'expression de ce qu'elles nous proposent. Cette sélection aide à l'unité ; tout converge vers une émotion unique ; toutes les lignes plastiques tendent vers un même effet.

Rubens pour exprimer sa vision sensuelle et matérialiste, ne représentera guère que des chairs opulentes et des anatomies d'athlètes. David, linéaire et visant à la noblesse, corrigera dans ses modèles tout

Photo P. Becker, Bruxelles.

Enfants a la toilette (1886).
Coll. A. Lambotte, Esneux.

détail qui pourrait nuire à la beauté humaine telle qu'il la conçoit. S'ils veulent exprimer plus spécialement un sentiment, ils doteront leurs personnages — ainsi faisait-on au théâtre antique — d'une sorte de masque représentant la douleur, la colère, l'extase, etc... ; ils n'iront pas plus loin dans la recherche de la vérité totale.

Luxure (1888).
Eau-forte.

C'est presque une règle, en peinture, de ne nous donner que le côté extérieur du sujet, de ne nous émouvoir que visuellement. Presque toujours le sens profondément humain, la psychologie complexe, le mystère, ce quelque chose d'imprécis et d'énigmatique qu'il y a tout de même dans toutes les actions humaines, dans toutes les représentations de la vie, font défaut.

Aussi l'impression plastique seule est durable et nous avons vite fait de nous désintéresser du sujet ou de l'âme des personnages.

Un des grands charmes des primitifs, c'est de nous émotionner plus profondément. Quelle que soit leur beauté technique, ils nous subjuguent surtout par l'étonnante psychologie que leur réalisme minutieux leur a permis d'exprimer.

Un Thierry Bouts fait plus et mieux que de nous raconter *La Justice d'Othon ;* il évoque l'humanité totale de son temps, historique, morale et physique. Au contraire, Henri Leys, tout beau peintre qu'il soit, ne nous dira que l'histoire des costumes et des décors.

Encore en est-il qui plus spécialement ont observé et restitué la vérité totale et qui ont compris que l'homme est rarement ou beau ou laid, que généralement l'humanité est multiple dans ses aspects, à la fois noble et ridicule, belle et grotesque, et que la page d'histoire la plus glorieuse ne saurait s'écrire de façon complète sans que s'y mêle plus d'un trait sarcastique, plus d'un épisode qui n'est pas à son honneur.

Ces artistes-là sont rares; ils sont l'exception, car il ne faudrait pas les confondre avec les peintres littéraires, détestables presque toujours.

Mais quelle plénitude, quelle joie dans l'admiration quand on découvre leurs œuvres? Comme on les scrute, comme on les interroge ; comme on espère encore, quand on les sait déjà par cœur, tirer de leurs mystères, de leurs énigmes, de leurs évocations complexes, de leurs suggestions multiples, de nouveaux secrets, de nouveaux détails qui décupleront l'intérêt suscité, qui ajouteront une signification nouvelle à celles déjà devinées, sans que jamais on n'épuise la beauté d'un monde qu'elles nous ont ouvert.

Pour se rendre compte de leur puissance évocative, des échos qu'elles peuvent réveiller dans une sensibilité compréhensive, qu'on se souvienne des pages admirables — elles sont parmi ses plus belles — que le *Massacre des Innocents* inspira à Maeterlinck.

Il n'y a pas un détail, pas une observation, pas une pensée, pas

Photo P Becker, Bruxelles

Le Christ agonisant. Dessin (1886).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

une impression qui ne dérivent directement de l'œuvre de Breughel ; l'écrivain a simplement décrit ce que ses yeux voyaient. Mais ce qu'il décrivait était si complet, si total, si définitif, si riche en appels à notre sensibilité, que cette simple description est une page parfaite de l'histoire des hommes, des choses, des mœurs et des sentiments d'un village au XVI^me^ siècle.

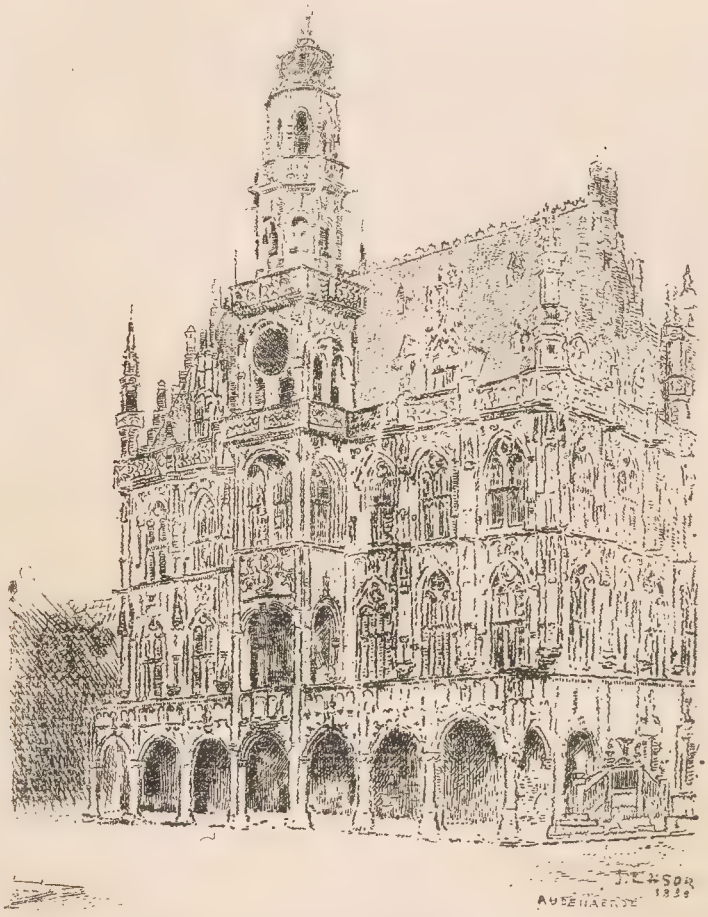
Et cette autre merveille de Breughel, *Les Aveugles* ! Peut-on concevoir, en peinture, une œuvre qui réalise plus de multiples beautés, qui actionne plus vivement l'imagination et suscite plus d'intérêt intellectuel ? Vérité objective, vérité allégorique, vérité morale, psychologie des personnages, étudiée dans leurs faces pitoyables, dans leurs gestes, même dans leurs vêtements qui sont simplifiés ou stylisés de façon à intensifier leur caractère, tout y est. On n'est jamais à bout d'interroger une telle œuvre, donc de l'admirer, parce que toujours elle touchera un côté de notre sensibilité qui n'aura pas encore été atteint.

D'autres génies, mais ils sont clairsemés dans l'histoire de l'art, ont eu ce don de ne jamais lasser notre attention, de renouveler, pour ainsi dire, chaque fois qu'on les retrouve, leur beauté et leur signification.

On peut dire que jamais on ne les connaît complètement. Pourquoi ? En donner la raison péremptoire serait difficile. Qu'il nous suffise de constater que ce furent là précisément des artistes qui ne recoururent point à cette sélection des détails, mais qui ont au contraire représenté le monde dans sa totalité, à la fois grand et mesquin, tragique et grotesque, assemblée de dieux et Cour des Miracles.

Bien que l'œuvre plastique ainsi conçue possède un pouvoir de résonnance morale à peu près analogue à celui d'une œuvre littéraire, il est rare que son auteur se soit appuyé sur un développement intellectuel particulièrement étendu. Il ne faut pas d'ailleurs que celui-ci soit poussé si loin qu'il empiète sur le domaine bien délimité de la peinture. Comme le dit avec raison Emile Verhaeren : « Le peintre

» littéraire est un peintre dévoyé... l'œil et non pas l'esprit doit » dominer dans les arts plastiques ».



Audenaerde (1888).
Eau-forte.

Et il ajoute :

« Nul plus que moi ne s'est fait un devoir de signaler combien il » importait de voir, de regarder, de constater afin de bien traduire soit » la ligne, soit la couleur, soit la lumière. Toutefois il ne faut pas qu'un

Le Christ apaisant la tempête (1886).
Eau-forte.

» peintre se prévale de cette vérité qui peut apparaître, à juste titre,
» comme une manière de dogme esthétique, pour s'opposer à toute
» culture générale et se complaire à n'être volontairement qu'une brute
» qui peint. Il faut, au contraire, que tout artiste s'affine et s'éduque.
» Or, c'est la littérature seule, prise dans son sens large, qui lui peut

L'Ange exterminateur (1889).*
Eau-forte.

» donner cet affinement. Il doit tendre à son développement complet,
» à l'exaltation de sa personnalité totale ; il doit comme fourbir le
» faisceau entier de ses facultés. Rien n'est perdu et, mystérieusement,
» tout sert. A l'heure des chefs-d'œuvre, c'est tout l'être humain, avec
» ce qu'il contient de puissance latente et emmagasinée dans son
» cerveau, dans ses sens, dans ses muscles, dans ses nerfs, qui

» apparaît et qui se hausse, par sa création soudaine mais combien » lentement préparée, au plan des dieux ».

Rien n'est plus vrai. Et les moyens plastiques, à l'exclusion de tous autres, ont permis à quelques artistes de faire naître en nous, cette inquiétude morale, cet intérêt unanime d'un drame de Shakespeare où les bouffonneries les plus triviales se mêlent aux scènes les plus sanglantes ou les plus dramatiques.

Mais de tels artistes sont également rares et grands.

Croquis (1881).

Si l'on veut bien tenir compte de ces quelques remarques d'ordre général, on comprendra que James Ensor se soit écrié : *Je suis un peintre d'exception.*

Verhaeren qui ne pense pas autrement, ajoute qu'*il ne doit rien ou presque rien aux maîtres du passé.*

Croquis (1881).

Ce n'est pas contestable. Aucune tradition d'art ne motive sa venue. Comme Rembrandt, comme Goya, comme Turner, il est seul dans un domaine de beauté qu'il s'est créé.

Il ne nous apporte aucun écho du passé, aucune trace de notre double tradition Breughelienne et Rubénienne. Il ne nous rappelle pas davantage, du moins de façon directe et flagrante, les maîtres de l'école anglaise.

L'éclat et la richesse du coloris, principalement au début, le laissent assez indifférent. Du *Lampiste* jusqu'aux *Enfants à la toilette*, il se contentera de symphonies en gris, blanc ou noir, ou de tonalités atténuées à l'extrême.

D'autre part, s'il s'écarte, dans sa technique, de la touche appuyée, voire un peu lourde ou massive en faveur auprès des nôtres, pour y substituer une virtuosité plus spontanée et plus logique, il s'éloigne

Photo P. Becker, Bruxelles.

Calvaire. Dessin (1886).

tout autant du glacis liquide et diaphane, du coup de pinceau dessiné des maîtres anglais.

A notre souci de la forme précise et limitée il oppose, dès ses premières toiles, ses recherches de la forme rongée par la lumière.

D'ailleurs son esprit perpétuellement inquiet et sollicité par l'inconnu le fera renoncer bientôt à ces préoccupations qui n'ont trait qu'à un des multiples aspects de la vérité.

Il négligera de plus en plus ce soin constant et presque exclusif d'entourer d'air et d'atmosphère les choses qu'il représente, de reproduire les phénomènes lumineux qui ont frappé son œil, plutôt que leur vérité et leur beauté coloristiques. Et ce seront précisément ces dernières qui constitueront l'intérêt essentiel de la suite des natures-mortes et des toiles traitées *en clair* et en tons francs. Une technique serrée à l'extrême, une touche étudiée et voulue ont pris la place de la virtuosité spontanée des œuvres antécédentes.

Pour plusieurs de ces toiles le sujet est resté rigoureusement le même ; mais l'artiste, par un phénomène d'inspiration volontaire et consciente dont on trouverait à peine l'exemple chez d'autres peintres, a transposé totalement l'intérêt de la vision ; c'est un autre œil qui voit, c'est une autre sensibilité qui est frappée.

Ce n'est pas assez ; l'art d'imagination le tente et bientôt le possède intégralement. Il est arrivé au sommet suprême de l'art pictural : le lyrisme de la couleur. Qu'importe le sujet ! Il est assez indécis, assez lointain pour que notre attention ne s'y attache pas. La couleur seule, l'harmonie, la symphonie des tons, les effets d'irisation, sources de joie esthétique dont la cause est indéfinissable et que, seules, apprécieront les sensibilités les plus délicates, voilà ce qui, pour quelque temps du moins, sollicitera tous ses efforts.

Puis, se dépouillant encore davantage de tous les moyens directs, presque de toute objectivité, ses toiles ne seront plus qu'à peine

rehaussées de quelques tons sommaires mais synthétiques, et le dessin stylisé des formes évoquera, plutôt qu'il ne rappellera, la nature.

Et pendant que se succèderont, se chevauchant quelquefois dans le temps, ces conceptions d'art si différentes que, mises l'une en face de l'autre, elles se contredisent et s'excluent, presque toujours dans ses dessins et ses eaux-fortes, continuera de se manifester cette sorte de double-satirique, étrange, burlesque, goguenard et inexplicable de son inépuisable génie.

Croquis (1883).

Mais alors même que pour un instant il semble se rapprocher de notre vision, en sacrifiant à la beauté et à la richesse des couleurs, il n'est pas à nous cependant. Il ignore la somptuosité chaude, la lumière dorée, l'harmonie onctueuse et enveloppante de nos grands coloristes. Il frappe notre œil de tons durs, presque crus, souvent volontairement froids ; il préfère les bleus purs, les verts, les blancs nacrés ; il ne cherchera pas à échauffer le coloris général ; au contraire et, comme un défi que seul d'ailleurs il est à même de relever, il refroidira, par le choix des accessoires, la tonalité et la luminosité de ses plus heureuses toiles.

Jamais, dès qu'il a conquis sa totale personnalité, il ne se confond

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le cauchemar. Vision devançant le futurisme. Dessin (1886).

avec notre vision, pas plus qu'il ne se confond d'ailleurs à aucun moment d'une manière intime et flagrante avec l'école de peinture anglaise.

Il demeure également éloigné de l'une et de l'autre.

La seule partie de son œuvre où il semble avoir quelque peu fraternisé avec nos aspirations, c'est dans ses natures-mortes. Encore, là, si l'on veut les bien étudier, trouvera-t-on plus d'une différence fondamentale.

Quant à ses toiles de fantaisie, ses compositions, il n'y a rien, dans l'histoire de notre art, qui puisse de près ou de loin, rappeler quelque équivalence de vision. Aussi le nom de Watteau est-il le seul qu'elles aient jamais évoqué. Mais rien n'y est pareil et il n'est que Turner qui ait jamais aussi exclusivement demandé à la seule magie des couleurs tout l'intérêt et tout le charme d'un tableau.

Motif décoratif.
Croquis.

La variété innombrable de ses aspects, ses évolutions incessantes qui, en ses différentes phases, sont réellement des contradictions, viennent donc ruiner la logique des principes et des théories de la critique courante. Le critérium de beauté auquel on rapporte d'ordinaire l'œuvre d'art, ne saurait servir ici. Une individualité aussi absolue, aussi puissante, aussi violente et aussi contradictoire, ne trouve place dans aucune école, dans aucun classement. Elle demeure isolée, tant au point de vue de ses techniques successives qu'à celui de sa vision perpétuellement renouvelée et il serait peut-être moins juste qu'on ne le désirerait, d'admettre avec

Emile Verhaeren que « son œuvre s'élève au confluent de deux races » — race saxonne, race flamande ou hollandaise, — harmonieusement » mêlées dans le sang et dans l'âme d'un très beau peintre ».

Certes l'incontestable théorie de race et de milieu peut trouver son application ici, il n'est d'ailleurs point de cas où elle ne saurait l'être ; mais elle servirait à démontrer tant de choses contradictoires, qu'elle finirait par énerver sa réelle valeur. Si elle suffit le plus souvent à disséquer une personnalité, à motiver pour ainsi dire son œuvre, à la classer dans l'ensemble d'une école, elle ne saurait faire cependant de James Ensor le chaînon d'une tradition.

Quant à la *température morale* qui permet, selon Taine, l'éclosion du génie, c'est probablement en soi, dans le travail mystérieux de son âme, dans la fermentation obscure de son instinct, qu'il l'a trouvée et non pas dans son milieu, ni dans le hasard des événements.

Qu'il ait le plus souvent — encore cela n'est-il vrai que pour une partie de son œuvre, — représenté notre pays, nos paysages, nos ciels, n'est point pour l'infirmer. — Comment en eût-il pu être autrement ? Il a à peine quitté Ostende et le milieu direct sera éternellement la première source d'inspiration des artistes. — Mais il ne les a pas vus comme nos peintres les ont vus. Il y a découvert des détails et des aspects que nous n'avions pas songé à y observer.

En cela il ne diffère ni d'un Rembrandt, ni d'un Turner. Plus tard, il ne faut point l'oublier, il suivit la voie qu'ils avaient suivie eux aussi. Il se délivra de l'emprise trop directe de la nature, pour se hausser dans les régions de l'imagination et de la fantaisie.

C'est essentiellement dans cette partie de son œuvre qu'il s'est avéré l'artiste d'exception qu'il est réellement, qu'il est avant tout, bien que ses toiles réalistes ou impressionnistes soient d'un si beau peintre qu'elles en ont fait oublier ou tout au moins négliger les autres phases de son inépuisable inspiration.

Photo P. Becker, Bruxelles.

L'Adoration des Bergers. Dessin (1886).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Gardons-nous des théories qui simplifient à l'excès l'explication de cet événement extraordinairement mystérieux : l'éclosion d'une personnalité, la genèse d'un artiste.

Que de fois j'ai entendu *expliquer* James Ensor en quelques mots ; les uns disaient : *il doit tout à la mer ;* les autres : *il doit tout aux coquillages*. C'est bien sommaire, pour ne pas dire puéril, quand il s'agit d'un artiste aussi complexe, aussi divers. D'ailleurs il a pris soin lui-même de nous dire ce qu'il doit à ces deux éléments et il est remarquable combien peu il y insiste. Chose curieuse, c'est plutôt moralement que la mer l'impressionne.

« *A Ostende,* écrit-il, dans la boutique de mes parents, j'avais vu » les lignes ondulées, les formes serpentines, des beaux coquillages, les » feux irisés des nacres, les tons riches des fines chinoiseries et, surtout, » la mer voisine, immense et constante m'impressionnait profondément.

» Mer pure, inspiratrice d'énergie et de constance, buveuse » inassouvie de soleils sanglants. Oui, je dois beaucoup à la mer ! Oui, » j'aimerais la vider, comme je viderai ce verre où l'or étincelle ».

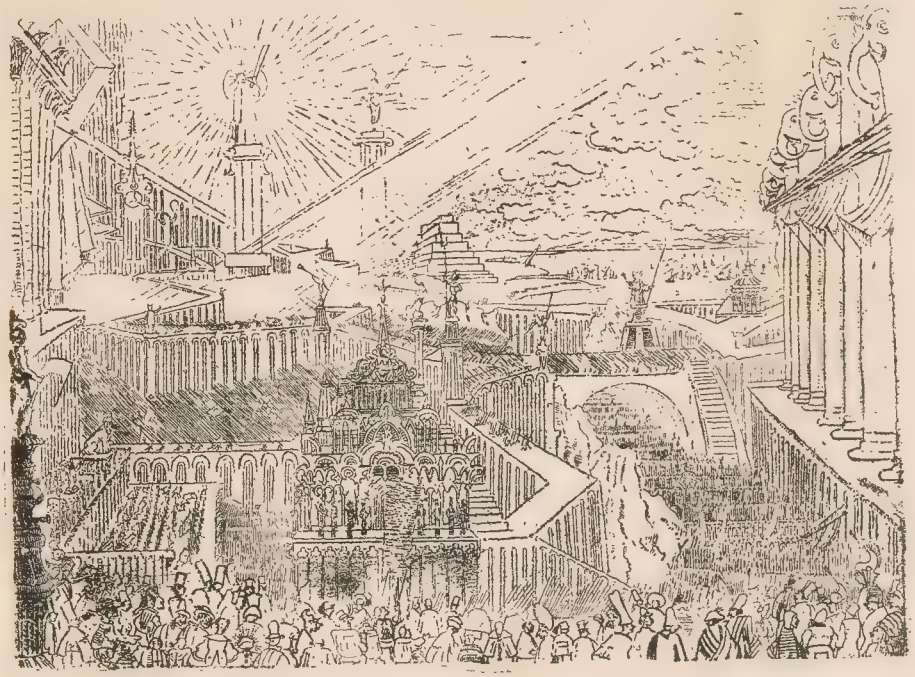
Ensor qui écrit d'une manière savoureuse et qui a le don de s'expliquer clairement en peu de mots, nous fait le compte, en ces quelques lignes, de ses dettes envers les choses de la mer et envers la mer.

Il est certain que les brumes, les brouillards, la lumière souvent irisée et l'atmosphère compacte de la mer l'ont puissamment incité à observer que « la lumière et l'atmosphère mangent la forme. C'est » pourquoi il substitua bientôt l'étude de la forme épandue de la » lumière à celle de la forme emprisonnée des objets où tout est sacrifié » au ton solaire, surtout au dessin photographique et banal ».

Ce sera sa première et grande découverte ; elle constituera l'intérêt essentiel et l'originalité de sa première vision. Elle l'occupera jusqu'au moment où il observera, « dans la boutique de ses parents, les formes

» serpentines des beaux coquillages, les feux irisés des nacres, les tons » riches des fines chinoiseries ».

Ces mots définissent précieusement le métier, la technique de sa seconde manière. Les touches « tremblées, tâtillonnantes, serpentines » de ses eaux-fortes en sont comme une réplique.



La prise d'une ville étrange (1888).
Eau-forte.

Quant aux « feux irisés des nacres, les tons riches des fines chinoiseries », ils constituent la coloristique même des natures-mortes et des paysages qui vont naître de sa vision ainsi renouvelée.

Ce n'est pas tout.

Le caractère fugitif des ciels marins, leurs nuages capricieux, l'ondulation perpétuelle des vagues l'ont fort probablement, — par

Photo P. Becker, Bruxelles.

JÉSUS MONTRÉ AU PEUPLE (1886).

l'impossibilité même où il se sentait de les traduire dans toute leur mobile fantaisie, — incité à en tenter la restitution par la stylisation. Ce fut la source d'une nouvelle vision.

Encore faut-il que son génie ait été doué d'une réceptivité et d'une sensibilité peu communes, pour qu'il ait été inspiré là où d'autres avaient passé sans éprouver les mêmes transes d'art. Or, c'est dans cette réceptivité et cette sensibilité que réside le mystère et non dans l'incident qui les mit en action.

Croquis.

Avec l'énergie et la constance qu'il proclame avoir puisées dans le spectacle des flots, voilà donc, à peu de chose près, le compte exact de sa dette envers la mer. Ce sont donc bien ses toiles de jeunesse qui en furent le plus directement inspirées.

Quand viendra la période de ses œuvres d'imagination, il conservera, de ces influences, l'amour des tons francs et vifs, de la lumière nacrée, mais l'intérêt n'est plus identique ; il s'est déplacé ; il est plutôt d'ordre abstrait, littéraire — dans le bon sens du mot. Car jamais il ne sombre dans cette confusion des arts, cause de tant d'erreurs plastiques, où l'histoire, la philosophie, l'anecdote en un mot, constituent l'essentiel et le mobile de l'œuvre.

Sans que la priorité soit un seul moment ôtée à la plastique, on retrouvera, chez Ensor, la recherche de la sensation rare d'un Edgar Poë ; la vision d'humanité intégrale, avec ses laideurs et ses beautés, d'un Balzac; la satire, l'ironie tantôt méchante, tantôt apitoyée, d'un Rabelais ou d'un Cervantès, et, dans ses toiles légendaires ou lyriques, un écho d'épopée ou un rayon des Mille et une Nuits.

En réalité, le milieu tel qu'on l'entend généralement : la maison paternelle, le pays où il est né, la ville où il a vécu, leurs habitants, n'ont pas été, pour lui, une des sources essentielles où s'est alimenté son art. L'ambiance artistique de son temps, l'esprit qui régnait alors en Belgique, ne l'ont pas davantage inspiré. Le mystère quant à l'origine de son œuvre reste à peu près entier, partagé entre l'instinct obscur qui préside à la formation des artistes et les réactions que devaient produire, sur son caractère, les désillusions et les tristesses d'une vie tout entière passée dans l'étroitesse d'une ville de province et dans des luttes cruelles contre l'injustice et l'incompréhension.

Au reste, n'a-t-il pas clairement indiqué lui-même combien il s'écartait et, avec conscience, tenait à se maintenir libre du goût et de l'esprit du temps. Ce n'est qu'une affirmation qu'il prête gratuitement à Camille Lemonnier, mais sous son apparence narquoise elle nous donne sa pensée :

« Nous avons tout fait, Maus, Picard et moi, etc., etc., pour main-
» tenir cet Anglais rétif, toujours saboté, dans le terreau gras, plantu-
» reux, puriné et coulant de nos beaux peintres flamands; non, non,
» wallons veux-je dire ! Mais il en sort toujours et demeure inclas-
» sable. »

Aussi bien il n'y croyait pas, ou plutôt n'y croyait plus, à cet art flamand, qui, proclame-t-il dans un écrit qu'on peut considérer comme un manifeste et une profession de foi « depuis Breughel, Bosch,
» Rubens et Jordaens est mort, bien mort ».

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le père de l'artiste mort. Dessin (1887).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Ainsi donc libre de toute vassalité envers notre école dont il affirme, non sans quelque raison, que la suzeraineté a passé, depuis Courbet, à la France (1), il agit en solitaire, multiplie ses tentatives et ses recherches, poursuit, en véritable explorateur du beau, des voies inconnues et réalise d'authentiques anticipations dont il revendiquera, plus tard, la paternité, lorsqu'il écrira : « j'indiquai, il y a trente ans, » bien avant Vuillard, Bonnard, Van Gogh et les luministes, toutes les » recherches modernes, toute l'influence de la lumière, l'affranchis- » sement de la vision ».

Affranchissement de la Vision ! Parole grosse de tout l'esprit individualiste qui de plus en plus caractérise notre époque.

« Pourtant », dit Elie Faure, « plus l'individu est lui-même, moins » il cherche à se différencier ». Il est vrai. Mais bien que *lui-même* autant qu'il est possible humainement de l'être, James Ensor apparaît à une époque ou la personnalité constitue l'essentielle valeur d'un artiste. Il n'est plus de dogme souverain auquel tous obéissent, plus de rythme unanime qui porte vers un même idéal l'ensemble des adeptes de l'art. Les grandes écoles se sont dispersées. Dans notre seul pays coexistent, à peu de distance près, les disciples de Leys, la pléiade glorieuse issue de l'influence de Courbet, l'école de Tervueren et l'école de Termonde, sans compter d'innombrables sectes secondaires. Et même parmi tous ces peintres il n'en est pas un, s'il se sent de force, qui n'ait hâte de se débarrasser de ses attaches pour essayer de devenir le chef à son tour d'une école nouvelle.

Erreur ou raison ? Rien ne sert de le démontrer. C'est un fait qui

(1) Il ne faut pas perdre de vue qu'au moment où il pensait de la sorte, il était en droit d'ignorer la renaissance d'art qui allait se développer parallèlement à ses efforts et à laquelle s'attacheraient les noms de George Minne, Laermans, Jakob Smits, d'autres encore, bien que, selon toute justice, il n'eût pas dû négliger les grands isolés qui s'appelaient : De Groux, Joseph Stevens, Leys, De Braekeleer, etc.

se reproduit historiquement, chaque fois qu'une époque a perdu sa croyance en un idéal unique, sa foi dans l'efficacité d'une méthode ou d'une conception collective de la beauté.

A partir de ce moment il y a des peintres, il n'y a plus d'école de peinture belge. Chacun est isolé. Et cela durera tant qu'il ne se sera pas trouvé quelque personnalité assez heureuse et puissante pour condenser, en une formule unique et complète, les aspirations générales du siècle.

Encore est-on en droit de se demander si de telles éventualités sont, de nos jours, du domaine des possibilités.

Quoiqu'il en soit, en attendant ce sera le triomphe de l'individualisme, dont la première loi sera l'affranchissement de la vision. Et plus cet affranchissement sera intégral, plus, à ses propres yeux, l'artiste aura de mérite. Ce qui se conçoit du reste, puisque, au cours de ces périodes inévitables d'individualisme, le plus grand charme des œuvres, leur plus grande force d'attraction, leur principal moyen d'actionner notre sensibilité, c'est cette expression intégrale et imprévue d'un instinct, d'une personnalité, d'un être exceptionnel et puissamment accusé, dont les yeux ont exploré des domaines où les nôtres n'auraient jamais pénétré.

Cet affranchissement de la vision est intégral chez Ensor, dès qu'il délaisse l'observation directe et s'abandonne au lyrisme de ses compositions de visionnaire. Les derniers liens qui relient d'ordinaire les peintres entre eux, sont rompus ; métier, couleur, dessin, mise en page, présentation du sujet, plus rien de tout cela n'obéit à la conception courante. La technique devient tellement immatérielle, s'écarte si radicalement du *coup de pinceau,* la couleur est appliquée en tons si purs, presque crus, le dessin est si informulé et la composition si imprévue, si contraire à la tradition, qu'on se trouve dépourvu de tout critérium pour juger de telles œuvres. On les *sent* plutôt

Portrait d'Ernest Rousseau (1887).
Gravure à la pointe sèche.

La Mort poursuivant le troupeau des humains (1896).
Eau-forte.

qu'on ne les comprend, et on les aime, on les admire sans qu'on puisse faire valoir des arguments qui motivent l'admiration.

Il en est d'ailleurs ainsi pour tout ce qui, dans l'œuvre de James Ensor, est du domaine de la fantaisie.

Il se trompe grossièrement, celui qui considère ses tableaux de masques comme des études de masques proprement dits, comme une manière de natures-mortes.

Ses masques sont avant tout des « têtes d'expression ». Il a vu, certains jours, le visage de l'homme en laid ; il a lu ou il a crû lire dans ses traits toutes les bassesses qu'il lui suppose. Il a accentué ces traits et en a tiré des monstres où l'on devine une humanité lâche, hypocrite, égoïste, haïssable bien plutôt qu'on n'y voit ce que sont d'ordinaire ces faces de ce carton : des caricatures drôles, mais fort peu tragiques.

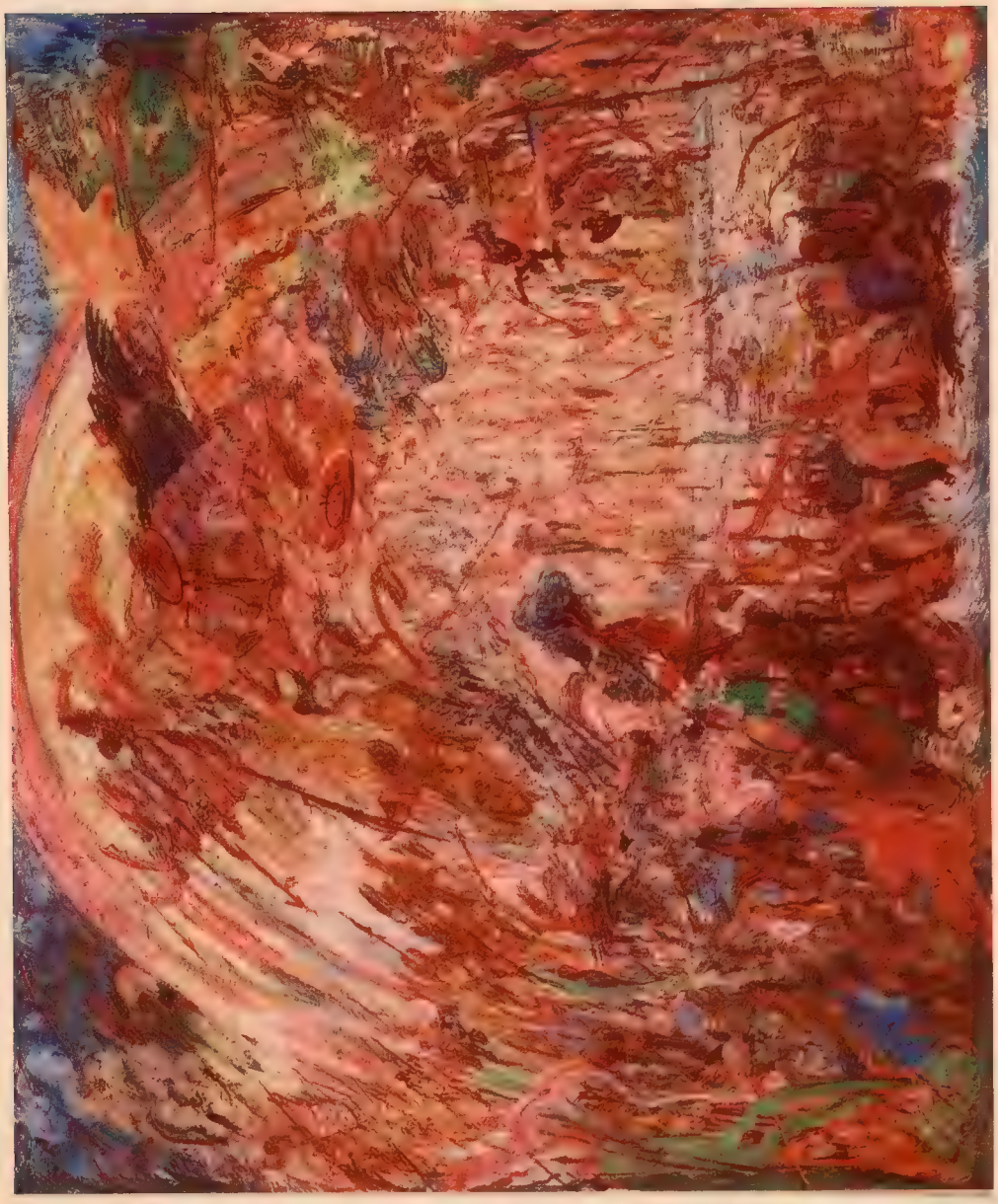
A-t-on remarqué l'air irrespirable, l'atmosphère étrange et impossible, l'espace irréel où se passent ces scènes de squelettes et de masques, vêtus d'invraisemblables friperies ? Il n'est pas possible que ce cadre de vide et d'étouffement ne contribue point à l'inquiétude qu'ils inspirent, qu'il n'ait pas été voulu, recherché et, par miracle, réalisé. Ce n'est pas le peintre par excellence de la lumière, de l'air, de l'atmosphère, ce n'est pas l'auteur du *Salon bourgeois,* des *Enfants à la toilette* qui, sans le vouloir, eût ainsi réalisé ces milieux extraterrestres qui tiennent des limbes ou du monde abstrait des visions et des rêves.

En même temps que, dans son œuvre peinte, se modifie ainsi sa vision, dans son œuvre dessinée et gravée se produisent des transformations analogues. Leur caractéristique est également d'aller de la nature à l'imagination, du réel à l'immatériel et au songe.

La plupart des artistes évoluent. Il est rare que les plus grands demeurent, durant toute leur vie, fidèles à une même manière ; mais il

LE BOURGEMESTRE DES ANGES REBELLES (1888).
Collection de M. Firmin Bruck, Anvers.

LE FOUDROIEMENT DES ANGES REBELLES (1888).
Collection de M. François Franck, Anvers.



Les soudards débandés (1892).
Dessin.

est plus rare qu'ils se modifient en sens aussi divers, voire contradictoires, et surtout qu'ils aillent jusqu'aux extrêmes dans l'un et l'autre sens. Si le cas se présente, il se développe généralement selon un ordre chronologique.

Chez Ensor rien de pareil. Les diverses apparences sous lesquelles

Croquis.

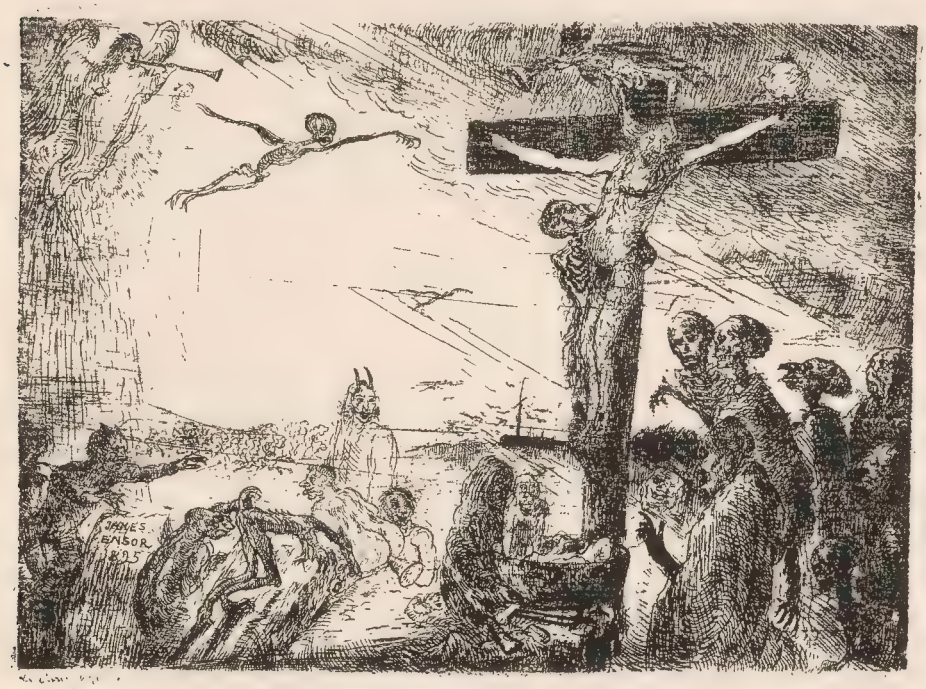
s'est manifesté son génie, ne se classent pas dans le temps selon une ordonnance logique. Elles se chevauchent. Tandis qu'il achève une toile, il en conçoit une autre selon un tout autre idéal et, cependant qu'il achève celle-ci, rien ne l'empêche de revenir à sa première vision. On dirait qu'à certains moments il a hésité sur le bien-fondé de ses recherches et de sa vérité. Il n'en est pas ainsi cependant. Ses retours ne sont ni des regrets, ni des conversions. La vérité, c'est que jamais il

Photo P. Becker, Bruxelles.

Masques devant la mort (1888).
Coll G. Born, Anvers.

n'a eu le sentiment de la satisfaction et du repos. Son âme fut constamment inquiète, avide d'inconnu, en quête de moyens d'art nouveaux.

Cette inquiétude qu'accentuait encore le doute né de l'hostilité et de l'incompréhension environnantes, fut la cause primordiale de sa diversité.



Le Christ agonisant tourmenté par le démon (1895).
Eau-forte.

Elle fut par surcroît la source de cet intérêt que la moindre de ses œuvres suscite en nous. Jamais on n'a l'impression du *déjà vu*.

Aussi cette inquiétude, qui n'est que la recherche de soi, — du soi profond et subconscient — la tient-il lui-même pour sacrée.

Ceux qui connaissent James Ensor n'ignorent pas que l'œuvre d'art ne trouve grâce à ses yeux que pour autant qu'elle révèle, chez son

auteur, cette sorte d'interrogation de l'instinct. Sans cette perception inconsciente du mystère, sans cette beauté informulée, elle ne saurait se sauver de la banalité.

C'est pourquoi il est inéquitable de ne juger Ensor que sur une de ses visions. Il faut le prendre dans son tout, avec ses différences, et ne rien distraire de l'ensemble de ses apports. A cette condition seulement peut se faire le compte de ce qui lui est dû et se mesurer la valeur totale de sa personnalité.

Il serait tout aussi injuste de lui dénier les influences qu'il a exercées, pour la raison qu'on ne voit pas à sa suite la théorie des disciples directs — trop directs — que traînent, derrière eux, les chefs d'école légendaires.

Comment eût-il pu faire école à leur façon, lui le chercheur infatigable, l'infidèle perpétuel, l'homme des essais et des tentatives? N'était-il pas là pour dérouter, tout le premier, quiconque eût tenté de le suivre ?

Son action aura été meilleure et plus féconde, et il est regrettable que son exemple n'ait pas eu le pouvoir de convaincre ses contemporains que le premier devoir d'un artiste, c'est d'être et de rester *soi*.

Néanmoins qui pourrait soutenir que ses observations sur les déformations des objets par la lumière n'ont pas eu une action sérieuse sur notre art? Le beau paysagiste Guillaume Vogels, bien que son aîné, fut, à l'encontre de toute vraisemblance, le premier disciple d'Ensor. On ne se doute pas de la modification de sa vision et même de sa technique, après les premiers essais atmosphéristes de son jeune ami ; plus d'un de leurs contemporains pourrait en témoigner. Ce fut l'éclair qui lui permit de découvrir ce qu'il portait en soi, mais qu'aucune circonstance n'avait éclairé auparavant.

Plus vive encore fut son influence sur ceux de sa génération.

« Pendant dix ans », dit Lemmen, « Ensor accumula les toiles les » plus hardies et les plus savoureuses, une profusion de dessins et

Photo Antony, Ostende.

L'entrée du Christ a Bruxelles en 1889 (1888).

» d'études, — affirmant son incessante et fiévreuse poursuite de la » lumière et de la couleur.

» L'importance de sa production, l'intérêt de ses recherches, la foi » de ses disciples, ne pouvaient rester sans influence sur les artistes de » sa génération. Cette influence fut considérable, elle décida les » enthousiastes et les imitateurs et atteignit la plupart d'entre ceux qui, » plus tard, évoluant, dégageant leur originalité, s'affirmèrent dans » une voie personnelle ».

Il n'était pas superflu de rappeler ces lignes, parce qu'elles tirent toute leur signification du fait qu'elles émanent d'un émule d'Ensor et d'un peintre par ailleurs fort économe de ses louanges.

Aussi bien son avis est confirmé par Verhaeren :

« Ensor est le premier de tous nos peintres qui fit de la peinture » vraiment claire.

» Son influence fut notable sur ses amis. A part Fernand Khnopff » — et encore dans sa toile *En écoutant du Schumann* a-t-il peint le » tapis en se souvenant de l'*Après-midi à Ostende* — tous subirent plus » ou moins la fascination de son art. Ceux qui s'en garaient le plus, » Van Rysselberghe, Schlobach, de Regoyos, Charlet parlaient de lui » avec une admiration aiguë. Ils sentaient sa force ; ils ne tarissaient » point sur les dons qu'il manifestait, et hautement le proclamaient le » plus beau peintre du groupe entier.

» Mais d'autres, tels que Finch et Toorop, se montrèrent attentifs, » non pas à son enseignement — James Ensor n'en donna jamais — » mais à sa façon nouvelle de traiter et de vivifier les couleurs. » Il fut leur maître sans qu'il le voulût et peut-être sans qu'ils » le sussent ».

Cette influence dure encore et, chose singulière, s'est largement développée depuis. Mais elle s'est faite, pour ainsi dire anonyme. On dirait que la fatalité qui poursuivit si longtemps l'artiste incompris,

tâche à présent de le dépouiller de ses mérites de chercheur et de la paternité de ses trouvailles.

Pourtant, sont-ils assez réels ? A ce point de vue il faut citer ces lignes de son commentateur ; elles sont, en même temps qu'un suprême éloge, une reconnaissance de ses droits de priorité :

Croquis (1880).

« Un autre rapprochement s'indique. Les » récents intimistes français, les Vuillard et les » Bonnard s'attachent aujourd'hui à certaines » recherches qu'autrefois tenta James Ensor. » Tels éclairages de salon ou d'appartements, » telles lueurs argentées et discrètes, tels gris, » tels bruns » font songer à » l'atmosphère » de la *Colo-* » *riste* ou à la » *Musique rus-* » *se*. Il n'est pas jusqu'au dessin vacil- » lant et brouillé qui n'établisse un » parentage entre les deux manières. » Je veux bien qu'il n'y ait que ren- » contre fortuite. Il est piquant toute- » fois de noter ceci : si James Ensor rappelle quelque peintre, c'est » parmi ses cadets, parmi ceux qui innovent et préparent l'avenir et » non point parmi ses aînés qu'il le faut chercher. Il n'est pas de » ceux qui imitent ; il est de ceux qui découvrent. Il est plutôt d'accord » avec ceux qui viennent, qu'avec ceux qui sont venus. Si bien que ses » toiles qui datent de vingt-cinq ans recèlent toute la fraîcheur et la » surprise des œuvres d'aujourd'hui ».

Dormeuse (1892).
Croquis à la plume.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le jardin d'amour (1888).
Coll. A. Lambotte, Esneux.

Squelettes musiciens (1888).
Dessin.

Rencontre fortuite ? Coïncidence ? C'est possible ; c'est peu vraisemblable. Il faut un rien pour qu'il y ait contagion d'idées, pour que les affinités existant entre deux êtres sympathisent et se développent. J'ai vu naître ainsi un des plus beaux recueils de poèmes de la littérature contemporaine, un des plus originaux — ce qui paraît plus incompréhensible — de la lecture de deux vers de Verlaine. En peinture, en sculpture, une simple reproduction, si minime et si incomplète soit-elle, pourvu qu'elle révèle une beauté nouvelle, peut aller au loin, allumer l'étincelle qui éclairera soudain, aux yeux de l'artiste hésitant, des aspirations similaires mais encore endormies au fond de sa personnalité. N'a-t-on pas vu George Minne dont l'œuvre était relativement peu nombreuse et dans tous les cas très peu connue, influencer toute la statuaire germanique ?

Qu'importe d'ailleurs pour Ensor qu'il en soit ainsi ou autrement. Les dates sont là qui témoignent de ses anticipations. Si sa maîtrise a été moins constatée, si la lignée de ses disciples semble interrompue, il le doit principalement à la déroute qu'il ne cessait de jeter dans leurs rangs, en se renouvelant, en brûlant, en apparence, ce qu'il avait adoré la veille, en multipliant à l'extrême la complexité de ses visions.

« La mobilité, l'inquiétude, la vacillation de sa nature, constate » Emile Verhaeren, expliquent à la fois les recherches fiévreuses, les » pas en arrière, les brusques progrès et les soudains reculs, en un mot » tous les changements et aussi toutes les inégalités de son art. Après » un tableau clair, il rétrograde vers un tableau sombre ; après un » dessin de caractère il commence un dessin atmosphéré, après une » eau-forte toute en délicatesse il burine un cuivre comme avec des » clous. Il est tumultueux et abrupt dans mainte composition ; le » développement continu ou symétrique des lignes ne l'inquiète guère ; » il procède par à-coups ; il étonne plus souvent qu'il ne charme. Il fait » preuve de maladresse et il est loin de bannir de son art le dérèglement

Les musiciens fantasques (1888).
Eau-forte.

» et le chaos. Il ne tient jamais en place et souvent il ne tient pas même » sa place ».

Georges Lemmen à son tour appelle l'attention sur « la complexité » d'allures, la diversité d'aspect de ce talent singulier où le grotesque » se mêle si étrangement au sérieux, le fantastique au naturel, l'ignoble » à l'exquis. Sans doute un spectateur superficiel n'y verra-t-il que » désordre et incohérence ».

Et voici qu'à notre curiosité se présente naturellement le problème que constitue, dans son ensemble, l'œuvre de James Ensor. Comment un artiste aussi complexe, aussi désordonné, aussi contradictoire même, a-t-il pu imprimer à chacune de ses créations ce caractère d'intense personnalité que nous y découvrons dès le premier contact et qui en fait d'ailleurs le vivace attrait ?

C'est que son œuvre est faite tout entière de ses passions. Elle est le fruit de l'amour, de la haine, de la colère, de tous les sentiments qui l'ont fait agir.

Il la tire de sa vie intérieure, la seule qui semble avoir réellement compté pour Ensor. Et, devenant ainsi l'histoire d'un homme, elle aura cette unité qui est une des conditions du génie. Elle sera vivante, c'est-à-dire remplie de ses rapports avec les hommes, et faite pour nous émouvoir, parce qu'humaine. Elle atteint et impressionne toutes nos sensibilités. Joie, douleur, beauté, laideur, ironie, colère, mépris, l'artiste use de tout et met en tout ce qu'il crée un rayon de son âme. L'homme ne s'est point effacé sous une froide esthétique; ses travaux sont les jeux de sa pensée, jeux de dieu, parfois, qui voit en beauté et en lumière, jeux de félin aussi qui griffe et mord ; souvent les deux à la fois.

Oui, c'est parce qu'elle est tout entière empreinte de ce caractère de confession sincère, parce qu'elle est l'*histoire d'un homme,* que l'œuvre d'Ensor est si captivante et, jusqu'en ses moindres croquis, si palpitante d'intérêt.

Pourtant quelle existence plus banale que la sienne ! Et l'on se demanderait comment, dans sa monotonie, elle a pu communiquer à l'œuvre une telle flamme, si l'on ne savait que les événements en furent tous d'ordre psychologique. Les déboires ont déterminé l'évolution de

Peste dessous, Peste dessus, Peste partout (1904).
Eau-forte.

son caractère et de son inspiration ; l'aspect du monde s'est révélé à lui, moins selon ses yeux que selon ce qu'il eût à souffrir des hommes.

Adhésion à l'instinct — un instinct de peintre riche et varié — là se trouve le secret de son art multiple mais toujours également net et pur de tout expédient ou subterfuge de métier ; conformité de son art avec sa vie, résonnance de ses passions sur son art, voilà le secret de cette flamme ardente qui anime son œuvre, qui la brûle et nous communique son feu.

Le théatre des masques (1889).

Emile Verhaeren ne craint pas d'affirmer que « c'est de 1880 à 1885 que James Ensor produisit ses toiles les plus belles ». Peut-être ! Mais à condition d'attacher une importance capitale à l'art qu'inspire plus directement la nature. Encore est-ce faire bon marché des *Enfants à la toilette,* une des pages les plus ensoriennes, des *Barques échouées,* de *la Raie,* de ce pur chef-d'œuvre : *Mariakerke,* et de ses meilleurs tableaux de masques. Tout cela est-il si loin de la peinture telle qu'on l'entend habituellement ? Peut-on faire abstraction de ses compositions légendaires, de ses dessins, de ses eaux-fortes dont il en est qui égalent ce qu'on fit de plus beau en cet art ? N'est-ce pas resserrer trop étroitement les limites du jugement, lorsqu'il est question d'une personnalité aussi variée d'aspects ?

Croquis.

L'œuvre de James Ensor forme un tout dont la diversité même n'est pas le moindre élément d'intérêt et de grandeur.

On peut à la rigueur admettre que s'il se fût cantonné, comme il en eût eu le droit, dans l'une ou l'autre de ses visions, les toiles qui en sont l'expression auraient été plus nombreuses ; mais auraient-elles ajouté à la valeur de ses recherches ?

S'il était resté fidèle à sa première manière, nous n'aurions pas

connu ses claires et vibrantes natures-mortes, ses compositions lyriques, ses tentatives de stylisation. Nous eussions sans doute aussi ignoré la page formidable, presque inégalée, qui s'appelle le *Christ montré au peuple*, et la plus grande partie de son œuvre satirique n'eût pas vu le jour. Que l'on fasse abstraction de l'un ou l'autre de ses modes d'expression, et l'on verra de combien on diminue l'envergure du génie d'Ensor.

Nous avons vu que l'âpreté des jours, les déboires, la mésintelligence tenace entre le public et lui, les doutes et les rancunes qui en sont résultés, ont été les grandes raisons de cette diversité d'aspects. Mais s'il est légitime d'en tenir compte dans l'appréciation générale et pour la place qu'on lui assigne, autre chose est de prétendre qu'il ne doit la valeur et l'étendue de ses recherches qu'à l'incompréhension dont il a souffert.

On sait ce qu'il a donné et il est juste qu'on le juge sur l'œuvre qu'il a réalisée; mais on ignore ce qu'il eût donné s'il avait été soutenu, s'il avait échappé aux dépressions du doute, s'il avait pu s'appuyer sur la confiance en soi que procure à l'artiste l'attention de ses contemporains. Les dénis de justice ne sont pas excusés parce qu'ils ne sont pas parvenus à l'abattre ; s'il est resté debout et vainqueur, on ignore cependant le sang qu'il a perdu par les plaies aujourd'hui cicatrisées.

Tel quel James Ensor occupe, dans l'art contemporain, une place exceptionnellement grande et enviable. On ne saurait la mieux définir que ne le fit Verhaeren dans la page éloquente et pleine de sens critique — de grande et large critique — que voici :

« La place de James Ensor dans l'art de son temps apparaît belle et » nette. Le recul nécessaire pour la fixer se fait et ce jugement émis par » ses admirateurs n'est déjà plus un jugement horaire.

» Un fait esthétique notoire domine la peinture du XIX^e^ siècle :

Les patineurs (1889).
Eau-forte.

» la découverte de la lumière. D'où la recherche d'harmonies nouvelles,
» de relations autres, de valeurs et de juxtapositions de tons insoupçon-
» nées jadis. D'où encore un renouveau du sentiment pictural lui-même,
» la joie et la vie intronisées à la place de la morosité et de la routine,
» l'œil éduqué non plus à l'atelier mais dans les jardins, les bois et les
» plaines, les pratiques anciennes abandonnées au profit de la surprise
» et de la découverte rencontrées à chaque coin de route, à chaque
» angle de carrefour. C'est la nature, bien plus que les musées, qui
» forma les peintres novateurs. Elle leur imposa directement leur vision
» et modifia leur technique. Même elle renouvela toute leur palette. Ils
» n'ont consulté qu'elle : c'est d'après ses leçons ingénues et profondes
» qu'ils se sont formés, se sont découverts et se sont exaltés à l'heure
» des chefs-d'œuvre.

» Dans cette conquête de la clarté, l'effort et la vaillance de
» James Ensor compteront. Son geste demeurera insigne, non seule-
» ment dans l'école de son pays, mais, un jour, dans l'art occidental
» tout entier.

» ....Ensor plus dominateur en son art, avec une vision plus aiguë
» et plus fine, avec un instinct magnifiquement développé, avec une
» invention plus large et plus abondante, cultiva le même champ que
» Pantazis et Vogels, mais il y suscita des fleurs de lumière d'une beauté
» plus rare, plus rayonnante et plus subtile. Lui ne ressemble à per-
» sonne. Ses premières œuvres contiennent déjà en puissance toute sa
» force future. On ne les confond avec nulles autres. Elles s'imposent
» d'elles-mêmes. Elles sont indépendantes, fières, libres.

» Au temps où elles éclatèrent, avec soudaineté et presque avec
» insolence, Manet occupait activement la critique d'avant-garde. Aux
» salons triennaux de Bruxelles, d'Anvers et de Gand, la toile intitulée
» *Au Père Lathuille* avait ameuté autour d'elle toute l'ignorance et la
» raillerie publiques. Il était séant qu'on s'en scandalisât. Le rire et le

» sarcasme étaient exigés comme un gage d'honnêteté bourgeoise et de
» bon goût provincial....

» Les fureurs grinçant des dents contre Manet se tournèrent à point
» nommé contre James Ensor. Autant que le peintre des Batignolles il

Croquis au crayon noir (1880).

» fut accusé d'instaurer en art une sorte de Commune et d'inscrire sa
» doctrine esthétique aux plis d'un drapeau rouge. Bien plus : *sans*
» *égard pour les dates d'antériorité qui marquaient les toiles du*
» *peintre d'Ostende*, on les proclamait dépendantes et vassales de
» celles de Manet, on leur refusait tout mérite jusqu'à celui d'être

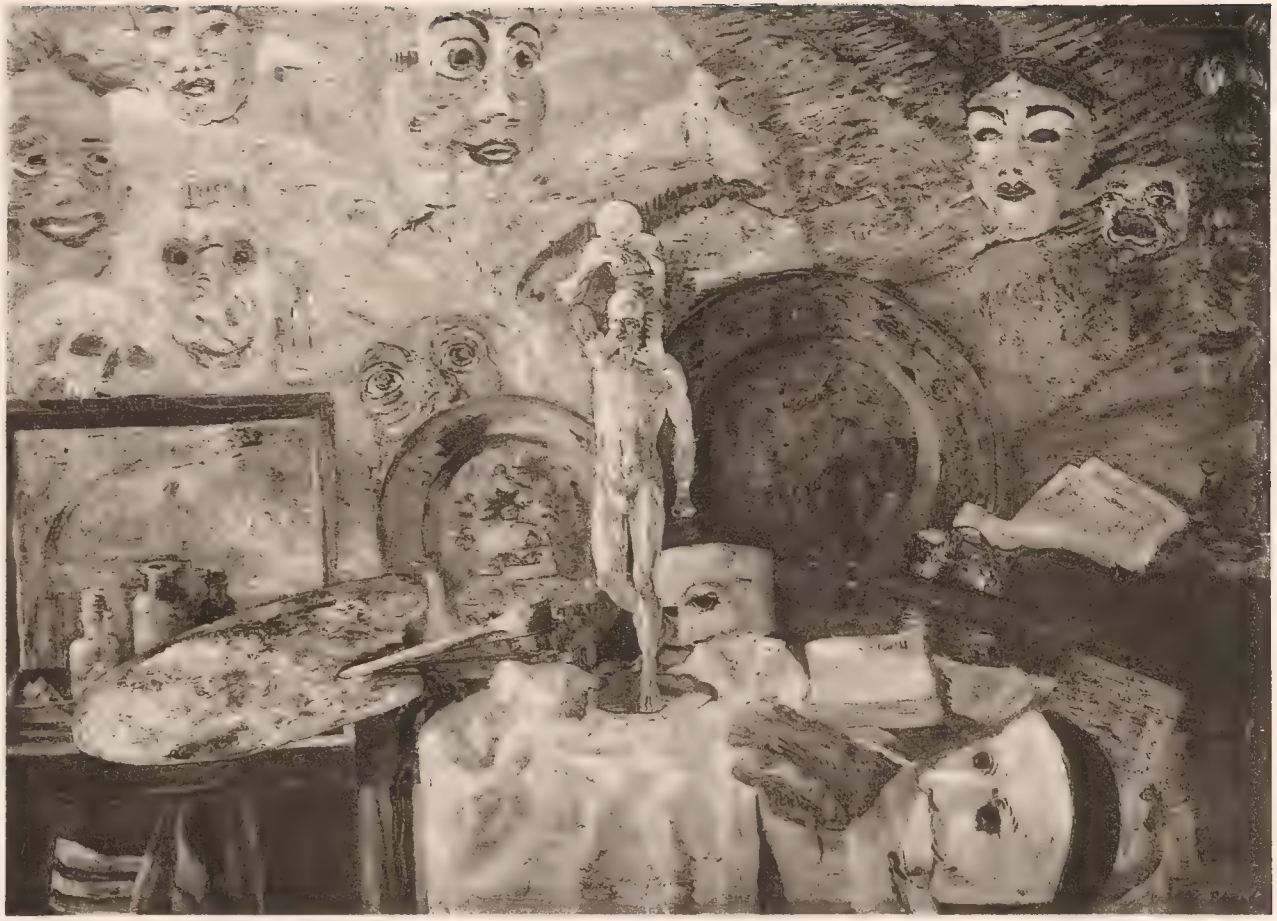


Photo P. Becker, Bruxelles.

Attributs des Beaux-Arts (1889).
Coll. Ch. Franck, Anvers.

» des sujets de scandale inédits. L'erreur persista longtemps et persiste » encore ».

Cette dernière constatation est une des plus douloureuses à noter dans la carrière pourtant si abreuvée de fiel de James Ensor. Est-ce impuissance d'un petit peuple ou manque de retentissement de son

Cortège d'éléphants.
Dessin réhaussé.

activité ? Est-ce manque de courage à défendre les nôtres ? Ne serait-ce pas plutôt ignorance et mauvaise volonté de ceux qui, chez nous, détenaient les moyens de le faire valoir et qui furent plus tenaces contre Ensor, que la France officielle ne l'avait été pour Manet ?

« On s'entêta et l'on s'entête », ajoute encore Verhaeren, « à ranger » James Ensor parmi les élèves de Manet. Rien n'est plus faux. Les

» deux maîtres n'ont qu'un point de contact : tous les deux peignent à » larges touches et tous les deux étudient la lumière frappant mais » surtout modifiant le dessin et le ton local des objets.

» Mais que de différences immédiatement s'accusent ! Manet reste, » somme toute, un peintre de tradition et d'enseignement.... Manet » compose ses toiles.... la mise en page est faite d'après des recettes » connues. Bien qu'il soit un peintre admirable, encore n'évite-t-il pas » les sécheresses et les duretés. Il ignore l'abondance et la richesse » prodiguées. La réflexion et le raisonnement le guident plus que » l'instinct ne le pousse. Il a une main très experte, très habile. Il fait » preuve d'esprit, parfois de virtuosité. Son intelligence surveille son » art et le raffine. Il pense autant et plus encore qu'il ne voit.

» James Ensor, lui, n'est purement qu'un peintre. Il voit d'abord, il » combine, arrange, réfléchit et pense après. Il ne doit rien ou presque » rien aux maîtres du passé. Il est venu en son temps pour ne recevoir » que les leçons des choses. Certes, sa mise en page le préoccupe, mais » ses compositions évitent de rappeler celles que les musées enseignent. » L'esprit qu'il met dans ses toiles et ses dessins est plutôt grossier et » populaire. Son trait de pinceau est appuyé ; il ne glisse pas. Il n'est » pas adroit. Toutefois sa couleur n'est jamais commune. En chaque » œuvre le ton rare est riche, violent et doux, prismatique et soudain, » installe sa surprise et son harmonie. On dirait qu'Ensor écoute la » couleur tellement il la développe comme une symphonie.

» Jamais ne s'y mêle la moindre fausse note. Il a l'œil juste comme » est juste l'oreille d'un musicien. A le voir peindre, comme au hasard, » on craint qu'à chaque instant la gamme profonde et rayonnante des » couleurs ne se fausse. Or, jamais aucun accroc n'a lieu. L'instinct, le » guide le plus sûr des artistes, bien qu'il paraisse un conducteur » aveugle, l'assiste sans qu'il s'en doute et le décide, quand à peine il » prend le temps de le consulter. Avant de poser un ton, il est sûr que

Photo P. Becker, Bruxelles.

Les choux (1890).
Coll. G. Giroux, Bruxelles.

» ce ton sera d'accord avec les autres. Il le sent tel, à travers tout son » être. A quoi bon examiner, discuter, raisonner, si l'examen, la discus- » sion et le raisonnement se sont faits préalablement, sans qu'on le » sache, avec la promptitude que met un éclair à traverser le ciel. » L'aptitude en art n'est jamais un acquis, mais un don. Elle est » subconsciente et sourde. Celui qui naît sans qu'elle habite en lui à » l'instant même qu'il voit, entend, flaire, goûte et touche, ne sera » jamais un artiste authentique. Aucune étude ne la lui apportera ».

« ... James Ensor est plus purement un peintre que Manet », dit encore Verhaeren, mais il ajoute, voulant grandir celui-ci, « qu'il est » un chef d'école magnifique, définitif et complet et qu'il commande à » un des carrefours de l'art où les routes bifurquent et gagnent des » contrées vierges et inconnues ».

Cette critique large et fouillée, ce parallèle entre deux artistes également grands, est bien le plus beau chant de triomphe qu'on puisse faire entendre en l'honneur d'Ensor. Encore, dans cette joûte, ce dernier n'intervient-il qu'avec une partie de ses moyens. L'unité de vision, ou du moins l'évolution dans l'unité de Manet excluait de la lutte toute la partie imaginative et fantaisiste de James Ensor.

« Manet », proclame Emile Verhaeren, « est un chef d'école magni- » fique, définitif et complet ».

Est-il bien nécessaire pour atteindre au sommet où trônent ces maîtres souverains de l'art d'être un chef d'école ? Rembrandt et Turner sont de grands isolés, sans famille ni disciples. Leur œuvre étrange, imprévue, libre de tous liens quelconques, qui s'inscrit en marge de toutes les traditions, leur œuvre d'exception en un mot, n'est-elle pas au nombre de celles qui sollicitent le plus vivement, le plus durablement l'intérêt, la curiosité et l'admiration des hommes ?

Les chefs d'écoles sont des semeurs de froment ; des générations se nourrissent de leur labeur, tandis que Rembrandt a refermé derrière

lui les portes sublimes qui ouvraient sur son empire de beauté ; mais combien d'artistes, par la suite, n'ont pas trouvé leur voie, grâce à la lueur projetée par un seul des mille divins rayons qui s'en échappent inépuisablement ?

Photo P. Becker, Bruxelles

ROMAINS DE LA DÉCADENCE. DESSIN REHAUSSÉ (1890).

LES TOILES

J'ai essayé, dans un décor suggestif de traduire mon rêve sans aucun recours à des moyens littéraires, avec toute la simplicité possible de métier.

Gauguin.

Photo P. Becker, Bruxelles.

L'INTRIGUE (1890).
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

S'il n'est pas possible, comme on l'a constaté, de classer les diverses manières de James Ensor selon un ordre chronologique, les toiles se groupent néanmoins d'elles-mêmes par le seul effet de leurs tendances.

C'est ainsi que le *Lampiste,* entre autres, la *Coloriste,* la *Dame au châle,* le *Flacon bleu,* le *Chou* (1880) et à leur suite les natures-mortes conçues selon sa première vision, c'est-à-dire plus voisine de la conception réaliste en faveur vers 1880, constituent bien le premier stade de son évolution.

Par quelques points encore ces toiles se rattachent au système pictural du temps. Ce n'est plus la manière des Agneessens et des Dubois — car il y avait une façon de peindre à laquelle se conformaient la plupart des artistes — mais si son métier d'alors est plus libre, plus en audace, plus en inspiration, plus instinctif, la virtuosité et l'habileté en font encore le principal attrait.

Le dessin, plus hardi que d'usage, plus accentué, plus en caractère, n'est cependant pas influencé par les essais qu'Ensor va bientôt tenter.

Si la couleur, sobre, en tons justes et vrais plutôt qu'en éclat et richesse, s'écarte davantage de la vision générale, elle ne s'est point encore éclaircie, purifiée, affranchie des mélanges et du ton composé.

Somme toute nous retrouvons dans ces œuvres les caractères essentiels de l'école réaliste. Elles n'en diffèrent que par plus de fraîcheur de coloris, plus de recherche des valeurs exactes et une sorte d'avertissement vague des problèmes qui vont passionner l'artiste.

On comprend donc que le *Lampiste* ait trouvé grâce devant l'hostilité officielle et qu'il soit entré au musée de Bruxelles ; mais qu'on n'oublie point qu'il date de 1880 et que l'acquisition se fit en 1896, soit donc avec un retard de plus de quinze ans.

C'était une bien tardive et d'ailleurs boiteuse reconnaissance ; pendant près de trente années, Ensor n'allait être proposé aux suffrages du public que par une œuvre qui — bien que fort belle et magistralement peinte — reste tout de même une des moins représentatives de sa personnalité.

Tant il est vrai que *les ânes savants* — pour les appeler comme Ensor — se trompent, même lorsqu'ils font amende honorable. Au moment où ils prenaient le *Lampiste*, ils avaient le choix entre cette toile et la *Mangeuse d'huîtres, le Salon Bourgeois, l'Après-midi à Ostende, les Enfants à la toilette,* qui sont autrement caractéristiques de l'originalité, des recherches et des droits de priorité de James Ensor.

Telles quelles, néanmoins, les œuvres que nous classons dans sa première manière constituaient, à l'époque où elles furent montrées pour la première fois, un réel bouleversement de l'idéal des peintres.

Pour le métier, c'était la révolte ouverte contre les règles en usage. Ce n'était pas cependant l'anarchie ou le laisser-aller des mauvais ouvriers. Chaque touche, qu'elle soit appliquée à la brosse ou au couteau, répond à une intention ; plutôt que de suivre le dessin linéaire et limitatif, elle vise à rendre la matière et le volume.

Tout aussi neuve et imprévue, la perception des couleurs. Elle se fait selon leur vérité visuelle et non plus selon la formule qui baignait pour ainsi dire d'une ombre fluide, colorée mais fausse — ce qu'on appelait alors le fondu — le contour des objets, cela afin d'amortir celui-ci sans le déformer.

Dès ses premières œuvres, Ensor se refuse à ce truchement. Il scrute les demi-tons ; il veut que son œil en découvre la couleur réelle.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le Christ apaisant la tempête (1891).
Coll. G. Boin, Anvers

Entrée de Jehanne d'Arc à Domrémy (1902).
Dessin rehaussé.

Il n'amortit pas, il valorise. Il proscrit le ton neutre ; il veut que toute chose, à la lumière ou dans l'ombre, soit rendue franchement. Il ne craint même pas la brutalité ; un chou vert sur une table rouge lui permettra de démontrer que la violence n'exclut pas l'harmonie, que celle-ci résulte des rapports et des valeurs et non d'un assourdissement des couleurs.

Une perception visuelle exacte de la nature, plus de sincérité et de vérité à la restituer, telles furent donc les premières préoccupations de James Ensor.

Il devait presque aussitôt en ajouter une autre, plus importante et qui restera une de ses principales découvertes.

Au cours de ses observations scrupuleuses des formes et des couleurs, il se rendit compte que « la lumière mange les objets ».

« En effet », dit Emile Verhaeren, « rien ne déforme le contour et » la ligne comme une brusque clarté frappant les surfaces. Dès que » vous prétendez rendre ce que l'œil voit et non pas seulement ce que » le raisonnement prouve, un meuble (table, piano, armoire, chaise) » apparaît en perpétuelle déformation. Que la lumière s'accentue ou » s'affaiblisse, qu'elle change ou se déplace, aussitôt la réalité visuelle » se modifie, alors que la réalité palpable demeure. Or, c'est la réalité » visuelle, c'est la tromperie et l'erreur de l'œil qu'il faut peindre puisque » vous vous adressez aux yeux des spectateurs et non pas à leur toucher».

C'est la théorie même de James Ensor et c'est sur son application que s'édifiera la deuxième phase de son évolution, celle qui nous a valu ces chefs-d'œuvre : le *Salon bourgeois,* l'*Après-midi à Ostende* et la *Mangeuse d'huîtres*. Ce sont de vrais défis lancés à la difficulté. Tout ce qui fait d'ordinaire la base et l'essentiel : dessin, volume, couleur, cède le pas à la restitution de la chose la moins palpable, la plus fluide, la plus immatérielle, qui ne joue généralement qu'un rôle accessoire : l'atmosphère.

Photo P. Becker, Bruxelles.

Squelettes se disputant le corps d'un pendu (1891).

Le Christ veillé par les Anges (1886).
Dessin.

Il était presque paradoxal d'affronter de telles aventures picturales. Il fallait le tempérament violent, emporté, entêté, avide de nouveautés, *moderne* à outrance de James Ensor pour ne point reculer et tenter tout de même de rendre « ce jeu sans cesse mouvant des ombres et des » reflets, ces influences réciproques des choses qui interrompent soudain » soit la ligne perpendiculaire d'un pied de table, soit les droites paral-

La Vierge aux Navires (1893).
Dessin.

» lèles d'un panneau d'armoire, soit les courbes d'un dossier de chaise » et qui dérangent ainsi tout le dessin géométrique d'un appartement...»

« Il ne s'en dissimule point la difficulté, et l'affronte, dût son dessin » paraître vacillant et incertain, dût sa composition chavirer dans un » apparent déséquilibre. Qu'on examine l'*Après-midi à Ostende* ou la » *Mangeuse d'Huîtres,* ou la *Musique russe,* et l'on se rendra aisément » compte de combien de dangers picturaux l'art d'Ensor est sorti vain- » queur. Ce n'est, en ces trois toiles (disons plutôt dans toutes les » toiles issues de cette nouvelle vision), qu'un entremêlement de lueurs

Photo P. Becker, Bruxelles.

Masque regardant des crustacés (1891).
Coll. A. Aerts, Anvers.

» et d'ombres, d'objets frappés de clartés soudaines à côté d'autres restés
» voilés et la lumière qui glisse sur l'acajou, se répand sur les marbres,
» atteint les lustres, descend sur les tapis et se dissémine partout. Si
» la clarté provoquait l'écho, on n'entendrait, ici, que des répercussions
» et des voix qui se répondent. »

Triomphe romain (1889).
Eau-forte.

Chose étrange, ces notations qui sont purement d'ordre pictural, permettent cependant à l'artiste de restituer les scènes d'une manière si complète, que celles-ci non seulement nous frappent visuellement, mais provoquent en nous des sensations multiples : morales — comme dans la *Dame en détresse* où vraiment nous éprouvons l'angoisse, le trouble, le dramatique de l'incident ; physiques — comme dans les *Enfants*

à la toilette où notre sensibilité participe de l'atmosphère douce, de la lumière dorée qui baigne l'appartement et de la belle matinée de printemps qui, dehors, s'épanouit.

Bien que certaines toiles témoignant de préoccupations dominantes et de recherches qu'on ne découvre pas ou qu'on découvre à un moindre degré dans d'autres, nous aient permis de conclure à une dualité de vision, il n'y a cependant pas de ligne de démarcation nette entre ces deux stades de l'évolution d'Ensor. Selon l'intérêt visuel qui s'attachait à un sujet, il variait sa manière de l'exprimer.

Parfois, comme dans ses paysages où l'éloignement des objets rend moins sensibles les déformations qu'ils subissent au contact des rayons lumineux, il y a compensation et harmonisation heureuse entre les deux exécutions.

Telle la grande, étrange et pourtant si véridique toile : *Les toits à Ostende* 1885, où, dans un ciel bleu et doré que barrent les fumées traînantes des cheminées, monte d'entre l'Océan des toits, et monte encore un fluet, aérien et presque vaporeux clocher. La lumière et l'atmosphère l'y emportent, comme intérêt, sur le panorama enveloppé et irisé de leur immatérielle et prismatique buée.

Et tandis que se multipliaient ainsi des œuvres dont l'importance — faut-il le répéter ? — se mesurait aux échos qu'elles suscitaient dans la conception d'art de la jeune école, dont elles modifiaient à la fois et la technique et la vision, — la nature toujours investigatrice et inquiète d'Ensor ne se contentait déjà plus des secrets et des mystères picturaux qu'il venait de révéler.

Observer la déformation visuelle des lignes ; rendre pour ainsi dire palpable ce qui d'abord échappe à la vue : l'air et l'atmosphère ; mesurer la valeur des plans lumineux entre eux, ce n'était là que quelques-uns des aspects de la lumière. Se rapprocher autant que possible de sa valeur propre, de son éclat ; l'égaler pour ainsi dire par la pureté et la

Photo P. Becker, Bruxelles.

Le jardin d'amour (1891).
Coll. Mottard, Bruxelles.

violence du ton ; tel fut le problème qui se présenta, en ce moment-là, à son esprit.

Mais quel problème ! A quel prix le résoudrait-il ? Technique, coloris préféré, expérience, tout était à sacrifier à la nouvelle vision. Il ne s'agissait plus, cette fois, d'une modification en mieux ; le renouvellement de soi était total. Le ton jaillissait pur dans toute sa violence ; le large, enveloppant et savoureux coup de brosse, se précisait, se limitait, épousait la forme frissonnante et prismatique de la lumière courant sur les objets ; et nous eûmes ainsi la série des natures-mortes lumineuses et des toiles *en clair*, lointains échos d'œuvres antécédentes, qui cependant par leur plénitude de beauté et de perfection, semblaient défier toute revision.

C'est à cette manière que James Ensor devait rester le plus longtemps fidèle. Dans toutes les œuvres subséquentes, même lorsque le sujet exige qu'il s'en écarte, il en conserve le caractère fondamental. Bien mieux, dans ses toiles d'imagination, dans ses masques, il la poussera à l'extrême, et une nature-morte qu'il signera en 1921, sera peinte encore selon ces données.

Cette perception nouvelle des apparences lumineuses constituait en somme une solution, plus heureuse parce que moins théorique, moins doctrinale, du problème qu'allaient résoudre, de leur côté, les néo-impressionnistes. Elle permit à Ensor de rester indifférent, voire même assez hostile, à une école qui allait entraîner dans le flux et le remous de ses principes — d'autant plus captivants qu'ils étaient faciles à appliquer — la plupart des peintres encore dépourvus de personnalité.

Le moment est peut-être venu de conclure qu'il avait raison, puisque la rigoureuse et dogmatique décomposition du ton, telle que la pratiquaient les néo-impressionnistes, a bel et bien vécu, tandis que le culte de la couleur pure et claire est encore en faveur auprès de la plupart des peintres.

Mais même cela ne devait pas tranquilliser l'esprit d'Ensor toujours à l'affût de possibilités picturales insoupçonnées. De plus en plus désillusionné des matérialités d'un art direct, basé sur l'observation et la vérité, il en était arrivé à ce stade auquel n'atteignent que les meilleurs, où la couleur à elle seule — car il faut tenir pour peu de chose le vague et embryonnaire sujet sur quoi s'appuient ses variations — peut constituer un thème plastique complet, une base suffisante de lyrisme coloristique.

Vénus à la coquille (1889).
Crayon.

Le Christ apaisant la tempête, le *Jardin d'amour*, le *Foudroiement des anges rebelles*, le *Calvaire*, la *Création de la lumière*, ne sont plus que des fantaisies enthousiastes d'un peintre amoureux des belles couleurs, des visions flottant entre le rêve et la légende, où le ton et les formes sont dématérialisés au profit d'une sorte de sentiment plastique abstrait.

Mais toujours, et dans toutes ses œuvres, sa préoccupation initiale : la lumière, persiste, et occupe une place prépondérante. Au fur et à mesure qu'il avance et évolue, la luminosité de ses toiles montera même de valeur.

Qu'il s'aperçoive de l'insuffisance du dessin fidèle à exprimer toute la nature ; qu'il se rende compte de la vanité d'une représentation scrupuleuse qui perd sa raison d'être dès que disparaît le modèle

Photo P. Becker. Bruxelles.

La raie (1892).
Coll. E. Burthoul, Bruxelles.

auquel on est censé confronter l'image; qu'il demande à la stylisation de compléter leurs lacunes et de rendre l'idée qu'on se fait des choses plutôt que leur vérité locale, sa conception du rôle de la lumière reste identique. C'est elle qui fera vivre d'une vie analogue à la réalité, les chaumières, l'église rustique et les oyats fouettés par la brise marine de la *Grande vue de Mariakerke*, ce paysage typique et synthétique de notre littoral.

Aux *Masques scandalisés* près, où le problème lumineux s'attache plutôt à rendre le tragique de l'éclairement de la scène, les tableaux de cette catégorie sont tous tenus dans une même valeur de tons, élevée, presque aiguë.

Croquis.

Il en tire des effets inconnus, qui nous étonnent et nous inquiètent, comme dans les *Masques devant la mort*. Ici le fond pèse sur cette scène lugubrement drôle, tragiquement comique, comme un ciel de néant, comme une atmosphère irrespirable à des poumons vivants.

Ce ne sont d'ailleurs pas là les uniques raisons de l'inquiétude morale, de la gêne que ces *Masques* provoquent en nous. Leur caractère psychologique, le mystère de laideur, de méchanceté, de veulerie et de bassesse humaines qu'ils ont manifestement l'air de dissimuler sous des traits qu'ils voudraient grotesques, — accentuent, appro-

fondissent et portent au paroxysme, le malaise qu'on éprouve à leur vue.

Car il est bien certain qu'il est tout-à-fait insuffisant de ne voir, dans ces scènes, que de simples reproductions d'accessoires de Carnaval.

Même des œuvres comme l'*Entrée du Christ à Bruxelles*, où l'artiste pousse au paroxysme et jusqu'au paradoxe la virginité de la couleur et la primarité du dessin, méritent mieux qu'une curiosité amusée. Ce n'est pas sans raison qu'il s'est servi de ces tons d'Epinal et de cette stylisation naïve. Peut-être s'est-il trompé ; peut-être une expression aussi sommaire, un art aussi intellectualisé sortent-ils du domaine de la Beauté ! Le moins qu'on en puisse dire, c'est qu'on y trouve une anticipation des tentatives, moins heureuses bien que plus théoriquement appliquées, du cubisme et de quelques-uns de ses dérivés.

Toute l'œuvre de James Ensor, considérée dans son ensemble et sans tenir un compte trop rigoureux des dates qui s'entremêlent dans une décevante contradiction, n'est en somme qu'une évolution cahotée, perpétuellement inquiète, conduite exclusivement par l'instinct, qui va du dessin d'après nature vers la stylisation, de la vérité des couleurs vers l'immatérialisation du métier et le lyrisme, de l'observation directe vers la composition, le rêve et l'abstraction.

LES EAUX-FORTES ET LES DESSINS

Photo P. Becker, Bruxelles.

Poissardes mélancoliques (1892).
Coll. Ch. Franck, Anvers.

Aussi variée, aussi multiple dans ses tendances, aussi compliquée par ses apparences contradictoires, l'œuvre dessinée et gravée de James Ensor se développe dans le temps, suivant une évolution parallèle à celle de sa peinture.

Tout d'abord voisine de la nature, se contentant des beautés que nous propose un paysage ou une marine, burinant le cuivre directement d'après le modèle, il se contente de ce qui est à la portée de tout le monde, sauf à y imprimer les traits typiques de sa forte personnalité.

A peine aura-t-il eu le temps de graver quelques planches où les noirs profonds et les oppositions violentes de l'eau-forte traditionnelle maintiennent la prédominance de leurs effets, que son obsession de la lumière lui fera découvrir un métier plus approprié aux aspects aériens et vibrants de la nature. Son trait devient léger, sinueux, frisé, tremblant, adéquat au poudroiement de la clarté, à l'imprécision due au mouvement des atomes atmosphériques. Ce trait, soit dans ses gravures, soit dans ses dessins, il le conservera, jusqu'à la dernière phase, comme élément essentiel de sa facture et peut-être y peut-on trouver l'origine du métier plus dessiné, plus graphique qu'il devait bientôt adopter dans sa façon de peindre.

« Dans le métier de graveur », constate Georges Lemmen, « Ensor » n'exploite pas uniquement son intarissable veine de gros comique ou » d'indécentes diableries : l'artiste délicat d'autrefois reste sensible à la » splendeur des effets naturels, à la beauté des paysages. Maintes

» planches, en nous introduisant dans un monde plus reposant et plus » calme, vont remettre en lumière l'autre face momentanément délaissée » de cette personnalité si étrangement complexe. Ce sont des parcs dont » les feuillages tremblent au soleil ; — des villes érigeant dans la brume » leurs clochers et leurs tours ; — des plages où les barques sont » échouées ; — les bassins d'Ostende où les grands voiliers sont ancrés. » Il y a dans cette nombreuse série de paysages et de marines des » pièces d'une délicatesse merveilleuse, et depuis Rembrandt et Whistler, » je ne connais chez nul artiste pareille aptitude à fixer en quelques » traits légers les effets les plus vaporeux ou les plus fluides de » l'atmosphère, à dégager des choses le charme poétique. »

Si des chefs-d'œuvre du burin, comme le *Moulin de Mariakerke,* les *Patineurs,* les *Barques échouées,* le *Bassin à Ostende,* la *Cathédrale,* avaient besoin d'une consécration, cette appréciation d'un artiste délicat et critique subtil comme Lemmen, en serait une indiscutable.

Il en est une autre, celle de Camille Mauclair, qui, par son argumentation et son analyse, non seulement la confirme, mais situe plus spécialement Ensor dans la pléiade des grands aquafortistes.

Un jour, une gravure, étalée à la vitrine d'une boutique attire son regard.

« Perdue », dit-il, « parmi des estampes et un pêle-mêle d'affiches » bariolées, elle n'eût point attiré l'attention, si précisément sa discrète » tonalité d'ombre pâle, sa transparence singulière ne lui eussent » conféré ce quelque chose d'indéfinissable qui arrête de loin l'amateur » et l'assure qu'une œuvre d'artiste est toute proche de lui.

» C'était une eau-forte représentant une cathédrale, au pied de » laquelle se pressait une foule grimaçante et houleuse, repoussée » par le défilé rigide de régiments en parade. La minutie affolante des » détails et l'incroyable finesse des morsures du cuivre ne gênaient en » rien le grand style, le sens des silhouettes et le goût à la fois riche et

Photo P. Becker, Bruxelles.

Masques singuliers (1892).
Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

» caricatural de cette planche étonnamment aérée, d'une coloration » sobre et forte dans le blanc et le noir. La blondeur un peu fauve du » tirage était faite pour charmer.... »

Plus loin, parlant de l'ensemble des planches qu'il eut dans la suite l'occasion de contempler, Mauclair ajoute :

» Les sujets qui ont occupé l'esprit de l'artiste en composant cette » quantité déjà considérable de planches se peuvent aisément diviser en » deux catégories : l'une de visions fantastiques et fantaisistes, l'autre » de paysages et de marines. Je noterai tout d'abord, touchant la » première, sa fréquence chez les aquafortistes. Ils ont tous quelque » velléité de bizarrerie et de caprice. On dirait que leur art de griffe et » de morsure nette leur donne l'envie de jouer un peu perversement » comme des chats, ou de décrire sur la plaque polie les arabesques » badines et hasardeuses du patineur, et le trait infaillible de l'eau-forte » a quelque chose d'acerbe par lui-même. Expliqué-je mal ici, par cette » subtilité que je ne donne à valoir qu'à titre d'impression, ce penchant » de tous les graveurs ? Le fait est qu'il est général, et M. Ensor n'en » est point exempt. Il a, de plus, la caractéristique de l'art flamand » de la vraie race : un mélange de burlesque et de macabre s'alliant » à un réalisme patiemment minutieux ».

Puis, insistant à nouveau sur le caractère profondément original de James Ensor, le critique ajoute :

« Je me demande si l'on rencontrerait ailleurs des paysages et des » marines de la même originalité de style et d'exécution. Je ne crois » pas affirmer à la légère, mais par l'effet d'une étude réfléchie, que » s'il en existe de semblables je n'en ai pas encore rencontré chez » aucun aquafortiste de l'art contemporain ».

Et, passant rapidement en revue la manière des principaux graveurs, il ne craint pas de conclure :

« Les eaux-fortes de M. Ensor ne ressemblent à rien de tout cela.

» Elle possèdent une tonalité singulière, elles parlent un langage » individuel.

» Etablies avec une sûreté absolue des plans, une solidité simple et » classique, elles expriment à un point rare la transparence des zones » successives de lumière, la netteté des silhouettes dans l'air libre,

Soudards exaspérés échangeant force horions (1891).
Dessin rehaussé.

» l'ordonnance des détails et la qualité de chaque objet. La consistance » et la transparence s'y constatent avec une précision continue : » M. Ensor a le sens des valeurs autant qu'il est donné à un peintre de » l'avoir, et il a, de plus, une distinction extrême dans l'usage de ces » valeurs. Nombre d'artistes se croient quittes pour les avoir gardées » justes, qui négligent de les sentir finement : la distinction, le style, » l'élégance que recèle un certain noir juxtaposé à un certain gris leur

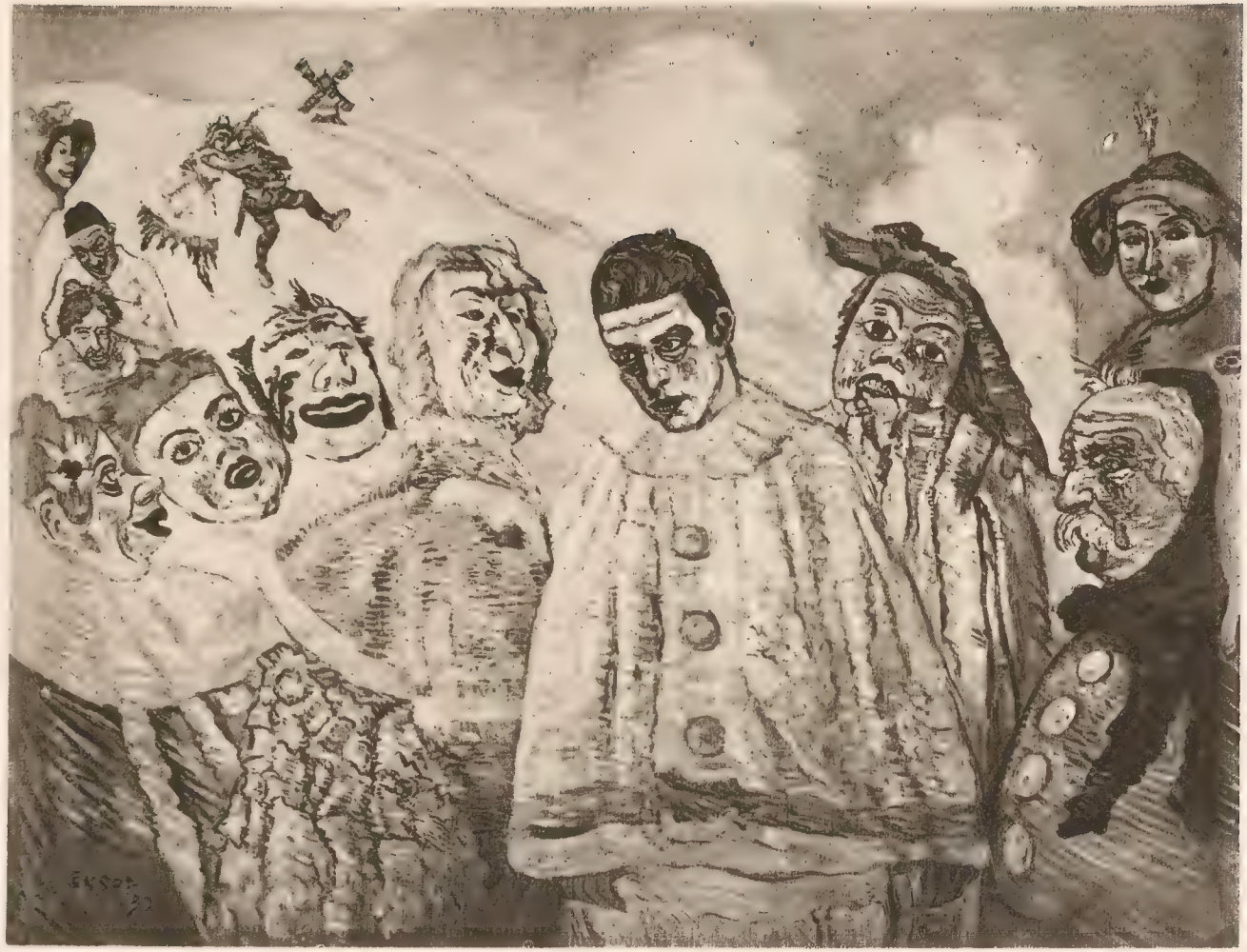


Photo Antony, Ostende.

Le désespoir de Pierrot (1892).
Coll. Kröller, La Haye.

» échappe complètement. M. Ensor est un amoureux de la tonalité des » eaux-fortes. On dirait d'un coloriste à qui l'usage des couleurs serait » interdit, et qui, réduit à un crayon pour tout moyen d'expression, » s'efforcerait quand même de satisfaire son penchant. De là cette

Les diables Dzitts et Hihahox conduisant le Christ aux Enfers (1895).
Eau-forte.

» minutie étrange dans la différenciation des encrages, du degré de » morsure, du sens des hachures, en couches de lumières contrariées, » ces réductions de toute l'estampe à un seul ton d'ambre ou d'ivoire ; » de là ces luminosités inégales, fluides, ces oppositions légères, ces » linéaments toujours nets, jamais chargés de noirceurs inutiles, ces » effets du gris au blanc, ces ombres moites et diffuses, ces jours sep-

» tentrionaux tamisés et changeants, qui baignent les objets sans les » cerner et qui mettent dans les eaux-fortes de M. James Ensor une » vibratilité constante de la clarté. La mise en cadre n'est pas moins » faite pour plaire. Il y a dans cette série nombre de petites plaques que » l'artiste a certainement emportées en poche et travaillées sur place : » elles n'ont pas l'aspect combiné de l'atelier, elles gardent l'imprévu, » le velouté, la fleur de l'esquisse en plein air. Elles sont fraîches et » vives comme un croquis au pastel, avec le rien de gravité durable que » confèrent le burin et le métal. Le coin saisi de la sorte s'encadre tout » naturellement avec l'aspect de la chose vue et l'agrément de la » rapidité.

» Que l'on consulte ces suites d'impressions sur le village et les » environs de Mariakerke, ou sur le port d'Ostende, on y trouvera les » témoignages d'une maîtrise. Jamais l'eau-forte n'a été plus blonde, » plus douce, plus aérée ; le toucher d'une vivante main d'artiste y » frissonne encore. Un dessin souple et vrai y souligne toutes choses, » y construit les cabanes, les ossatures d'arbres, les panaches de feuilles, » et, sans être une servile copie, par le mariage savant d'une foule de » petits traits nerveux reconstruit l'illusion de la nature. A cet égard, la » grande eau-forte de l'orage, où de la pluie cingle les futaies éclaircies, » est un chef-d'œuvre de facture et de sentiment, et encore le *Pont à la* » *lisière d'un bois,* et la *Vue générale de Mariakerke* avec son ciel » alourdi de nuées. Les marines grises et mystérieuses m'évoquent » invinciblement les lithographies de M. James Whistler. Lui seul, » magicien subtil et suprêmement aristocratique, a su définir ainsi le » tremblement doux d'un reflet de mâture dans l'eau brumeuse, le » frisson des gréements dans le vent, la silhouette d'un quai dans les » treillis des cordages et des vergues bercés au long du môle, l'atmos- » phère fluide d'un port septentrional. La grande eau-forte *Bassin à* » *Ostende,* qui est peut-être, à mon sens, la plus parfaite de M. Ensor,

Photo Antony, Ostende

Pierrot, squelette et masques (1893).

» s'apparie, sans y ressembler, aux plus exquises notations du savant » harmoniste des *Nocturnes*. Et toute la série est à voir et à revoir, » dévoilant, plus on l'étudie, des charmes inattendus de technique, » comme ce nuage décoratif qui ondule au-dessus des *Barques* » *échouées,* si fortement construites....

» Comme exemples de science dans l'arrangement, l'atmosphère, » la structure des plans, je citerais à tout aquafortiste désireux de » s'instruire la *Maison à Bruxelles*, l'*Hôtel de Ville d'Audenarde,* la » *Rue du Bon-Secours*, et surtout cette exquise petite *Crypte* où » l'atmosphère fraîche, parfumée et vaporeuse des chapelles abbatiales » plane avec une onctuosité tremblante. Ce sont là des pièces de » musée, des dentelles sur vieil ivoire ouvragées par un artiste qui a su » trouver dans l'eau-forte des ressources qu'on ne connaissait point » si complètement avant lui, et devenir exceptionnel dans un des » domaines de cette technique périlleuse : l'affinement des lumières ».

Il n'était pas possible de passer sous silence une page de si pénétrante et complète analyse. Et c'est parce qu'elle a toutes les qualités de la subtilité, de la compréhension généreuse et totale de James Ensor, que les termes admiratifs dont cependant elle abonde, sont précieux et indiscutables.

Le sens critique de Mauclair est tellement aigu et perspicace que son étude, bien que limitée à l'œuvre gravée, devine, dévoile, détermine les qualités fondamentales et générales, les caractères essentiels de James Ensor peintre aussi bien que graveur.

Originalité de style et d'exécution, personnalité intégrale, coloriste délicat jusque dans ses eaux-fortes dont les tons d'ambre et les valeurs compensent l'absence de la couleur ; vibratilité constante de la clarté, affinement des lumières, préoccupation des effets dus à l'atmosphère, c'est le résumé de tout l'art du maître. Et que cette définition de son œuvre gravée s'applique et s'ajuste si parfaitement à son œuvre

peinte, démontre que, malgré toutes les apparences de sa complexité et son renouvellement incessant, l'unité — que suppose la personnalité péremptoire du génie — domine toutes ses créations, les rassemble comme autant d'unités d'un groupe, les totalise enfin comme des chiffres qui gardent leur valeur propre tout en coopérant à former une somme.

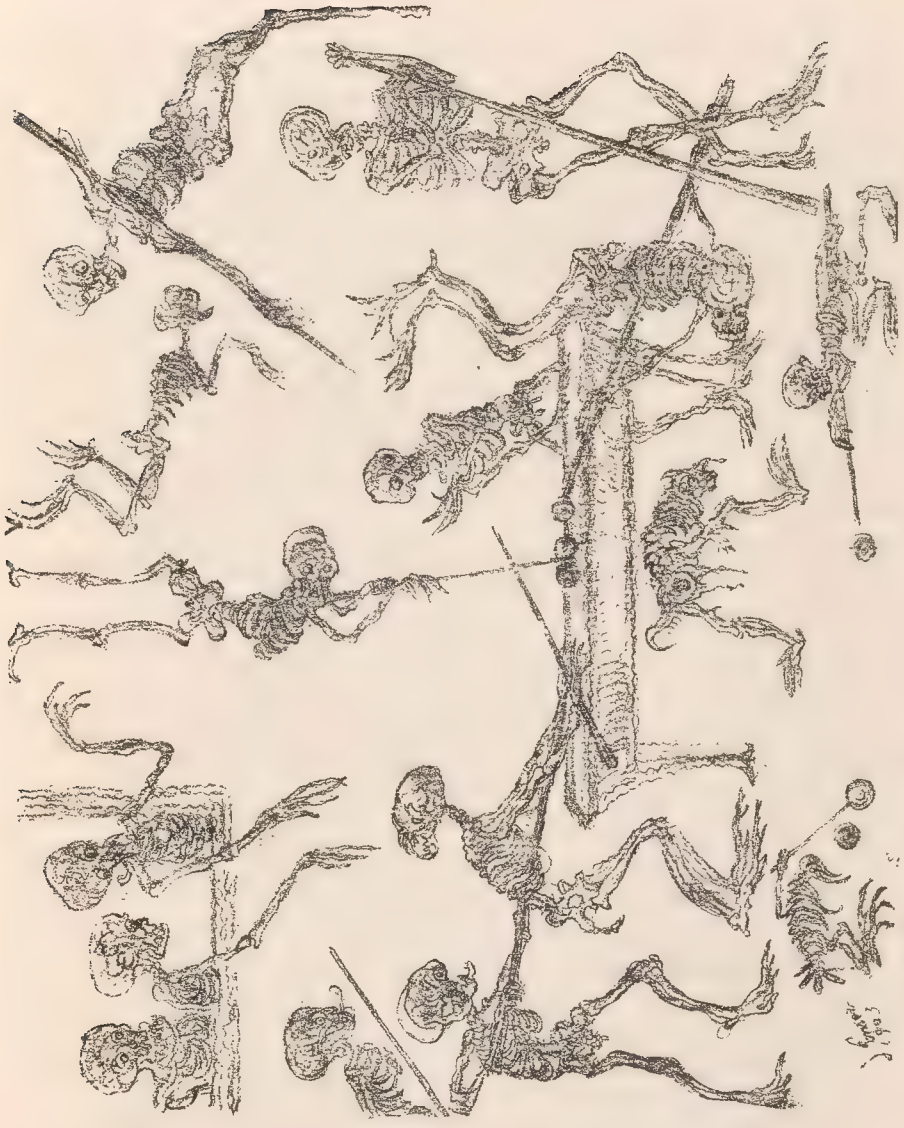
Croquis.

On a moins écrit sur les dessins d'Ensor. C'est qu'ils sont moins connus. A peine exposés, ils rentraient dans la nuit de ses cartons. Pourtant il en est qui resteront parmi les pages maîtresses de son œuvre et l'on ne saurait se faire une idée juste, un jugement fondé et équitable de sa prodigieuse fécondité, ni assigner à Ensor la place qu'il doit occuper dans l'histoire générale de l'art, si l'on omettait de porter à son actif tels dessins incomparables qui sont aussi imprévus que si jamais avant lui on n'avait dessiné, aussi beaux qu'ils évoquent aussitôt, sans que pourtant aucune similitude ne se présente à l'esprit, les noms les plus grands d'entre les plus grands noms.

Il n'est peut-être pas téméraire, par exemple, d'associer dans une

Photo P. Becker, Bruxelles.

Les Ballerines (1895).
Coll. Ed. Hannon, Bruxelles.



Squelettes jouant au billard (1903).
Dessin rehaussé.

même admiration le *Christ montré au peuple* (1) et les plus beaux dessins de Rembrandt.

Tout ce qu'une technique inconnue peut avoir d'étrange et de révélateur ; tout ce qu'un art de composer et de mettre en page peut avoir de neuf ; ce qu'on peut tirer d'effets et de sensibilités de la lumière ; ce qu'on peut arracher d'émotion d'un sujet cent fois traité, sans avoir recours en rien, ni en quoi que ce soit, aux moyens dont on s'est servi ; tout ce qu'on peut réaliser de paradoxal et d'invraisemblable en juxtaposant le sublime et le grotesque, tout cela, dans cette page vraiment incomparable, est donné avec profusion et spontanéité. Mais pour s'en rendre compte, c'est le dessin qu'il faut voir, le dessin avec sa technique affranchie, la fleur de son improvisation, tel qu'il s'impose dans les dimensions que lui donnèrent les développements successifs d'une vision amplifiée au fur et à mesure par l'inspiration.

Comme si une volonté avait voulu faire de l'évolution de James Ensor une sorte de leçon, l'œuvre dessinée a suivi pas-à-pas les modifications qu'on a observées dans ses toiles et ses eaux-fortes ; toujours avec cette réserve qu'il abandonne et retrouve, selon le sujet, tel ou tel de ses modes d'exécution. Seule l'inspiration se développe avec une certaine régularité et selon un rythme conforme à son évolution picturale : la nature d'abord, la légende et la fantaisie ensuite, enfin l'imagination débridée, telle qu'on la trouve, goguenarde, sceptique, voire grossière et blasphématoire, dans *La Vie du Christ,* cette succession de planches humoristiques où plus d'une page fait réfléchir et rêver sur l'impuissance humaine, où plus d'un élan, plus d'un coup d'aile vers la Beauté, vers la Pensée et le divin, sont brisés avec cruauté et moqués avec des sarcasmes de cynique.

(1) Ce dessin fait partie d'une suite intitulée *Les sensibilités de la lumière. Le Christ montré au peuple* y est dénommé : *La crue.*

Photo Antony, Ostende.

MARIAKERKE (1895).
Coll. Edg. Picard, Jemeppe.

Pourtant, si par hasard le sujet le requiert, avec la sagesse d'un maître qui sait que rien n'est négligeable en art, il retrouve aussitôt son coup de crayon minutieux et précis des débuts. Mieux encore, repoussant bien loin tout ce qui pourrait se ressentir de l'habileté première, il recourra, comme dans ces deux dessins tragiques de vérité et de réalisme qui représentent son père et sa mère sur leur lit de mort, au métier le plus élémentaire, le plus dénué, le plus primitif qui se puisse concevoir.

Bosch, Goya, Callot, Hogarth, Rembrandt, Whistler, tels sont les noms que les critiques associent à celui de James Ensor quand ils parlent de ses planches ou de ses dessins. Jamais ils ne manquent d'ajouter qu'il ne leur doit rien et ne leur ressemble que par équivalence de mérites.

N'est-ce pas la meilleure manière d'indiquer le rang qu'il prendra dans l'histoire de la gravure et du dessin ?

Telle est, dans ses grandes lignes et pour autant que sa complexité permette de l'analyser avec quelque méthode, l'œuvre d'un artiste à personnalité souveraine et à raison de cela même d'un artiste d'exception.

Cette œuvre, tant elle est instinctive et indépendante des lois de race et de milieu, libre dès les débuts de toute influence de tradition ou d'école, se refuse à prendre place dans l'ensemble sérié de nos peintres belges. La multiplicité de ses aspects, la complexité de ses méthodes, défient toute classification.

Bien qu'ayant à sa manière résolu des problèmes qui devaient inquiéter tant d'autres artistes, Ensor l'a fait de façon si spéciale et si dépourvu d'appuis, qu'il eut pu le faire à toute autre époque sans surprendre davantage. Pour s'en convaincre il suffit de se rappeler le nom de ses contemporains et celui des générations qui suivirent.

Il n'est pas un chef d'école, dit Verhaeren. Ceux qui méritent ce titre sont des artistes souverainement doués, venus au *moment climatérique*, quand *la température morale* permet de concrétiser les aspirations générales encore inexprimées d'une génération. Ils sont donc plutôt un aboutissement qu'un commencement. Fréquemment ils stérilisent pour un temps ceux qui leur succèdent directement ou du moins les diminuent en les astreignant à l'observance de certaines lois.

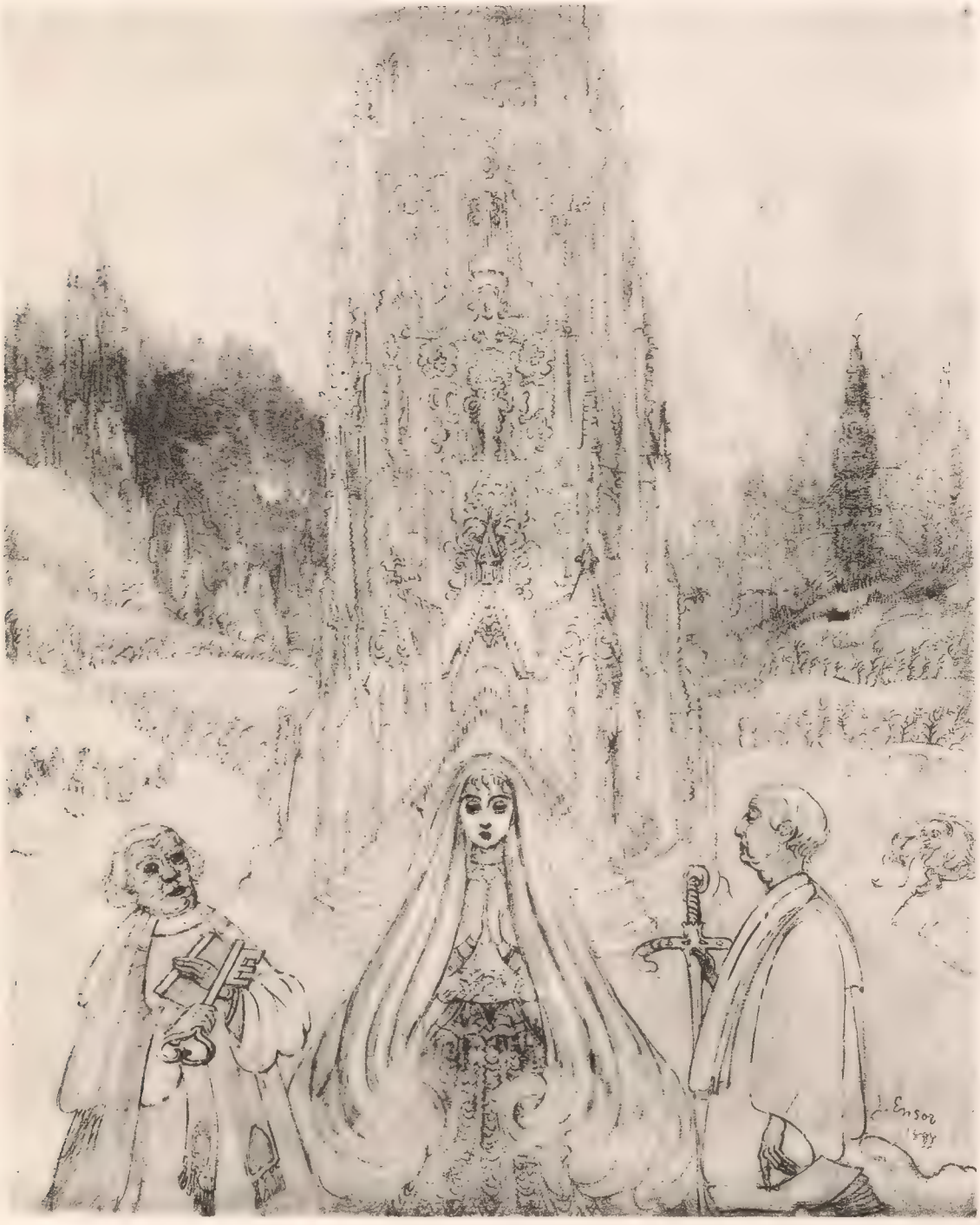
L'influence de James Ensor aura été plus lointaine et par là plus féconde. On en perçoit encore de nos jours la répercussion; seulement elle réveille les personnalités plutôt qu'elle ne leur sert de modèle. Ensor est un exemple ; il ne donne point de leçons. On s'inspire de ses vérités, on ne l'imite pas.

Il est, en art, un de ces grands isolés dont nous parlions, qui demeurent vivants et rallument encore une admiration étonnée, quand d'autres, absorbés par le temps, ne règnent plus sur notre entendement que selon des droits qui relèvent plutôt de l'histoire de la peinture que du génie ou de la beauté.

LES CUISINIERS DANGEREUX (1896).
Coll. Thunissen, Bruxelles.

EXTRAITS DES ÉCRITS DE JAMES ENSOR

Les suffisances matamoresques appellent
la finale crevaison grenouillère.
JAMES ENSOR.



Projet de chapelle a dédier a St Pierre et St Paul (1897).
Dessin.

EXTRAITS
DES
ÉCRITS DE JAMES ENSOR

RÉFLEXIONS SUR L'ART

La vision se modifie en observant. La première vision, celle du vulgaire, c'est la ligne simple, sèche, sans recherche de couleur. La seconde période, c'est celle où l'œil plus excercé discerne les valeurs des tons et leurs délicatesses ; celle-ci est déjà moins comprise du vulgaire. La dernière est celle où l'artiste voit les subtilités et les jeux multiples de la lumière, ses plans, ses gravitations. Ces recherches progressives modifient la vision primitive et la ligne souffre et devient secondaire. Cette vision sera peu comprise. Elle demande une longue observation, une étude attentive. Le vulgaire ne discernera que chaos, désordre, incorrection. Et ainsi l'art a évolué depuis la ligne du gothique à travers la couleur et le mouvement de la Renaissance, pour arriver à la lumière moderne ! 1882.

RÉFLEXIONS SUR QUELQUES PEINTRES ET LANCEURS D'ÉPHÉMÈRES

Oui, nos peintres à succès mâchent des bluets en l'honneur de Manet. La haine des cathédrales et des tours se dessine toujours.

« Le gras fromage réaliste fleurait bon », clament et reclament non sans raison les contrefichistes restés rebelles aux Léliardises-Klauwardées de nos décorateurs minables officiels et officieux, Augustes colorieurs bernardés, tout broermanisés de monochromisme, Raphaëls aux pieds légers, petits Poussins attendant poulet ministériel, Ingristes grisonnant à longues oreilles, sortes de Tiepolos tout festonnés d'architectures croulantes, grands faunes, stylistes revêches détestant fines puérilités, avaleurs de cubes pierreux et autres secs-secs ou lignistes fermés à la grande couleur. Couleur, vie des êtres et des choses, ravissement de nos yeux, enchantement de la peinture !

Chiquenaudons le plus macaroniquement possible nos désorbités de sexe faible, boutiquiers ternes au bec de calmar, cuisiniers dangereux enduits de saccharine, maîtres guillotins de la peinture, éternels bousiers voltigeurs, explorant sans dégoût les gluantes ornières où les impressionnistes de France et de Navarre traînèrent leurs décompositions. Certes, nos lanceurs patentés firent quelque effort pour m'attirer vers leur milieu centrifuge. L'ambiance d'arrivisme ne me va guère et les combinaisons de nos barnums affairés me laissèrent frigide.

Alors nos diplomates bredouillants, postés en hauts lieux en sentinelles spiralées, cuisinèrent mille sottes embûches fiéleusement seringuées, et, depuis, nos ternisseurs de supériorité me vouèrent une haine de tourteau en mal de carapace ou de croque-puce rechignant devant maigre brouet idéaliste. Rictus de beaux messieurs étalant râteliers cubiques en chevaliers de la rose effeuillée !

Pourquoi ai-je devancé depuis un quart de siècle, et dans tous les sens, les recherches modernes ? Cela blesse affreusement nos arrivistes mal assiettés. Dès l'abord, leurs petits yeux argusés reluisants d'arrivisme, braqués vers les gilets, en un vaste clignotement, semblaient refléter des valeurs commerciales, yeux d'abord interrogateurs, puis graduellement inquiets, hostiles, haineux et torves. Défilé triste, convul-

L'entrée du Christ a Bruxelles en 1889 (1898).
Eau-forte.

sionnaires pirouettant lourdement, porchers westphaliens grognons, âmes de calicot semblant rêvasser aux saignées radicales, anti-brosseurs portant en leur chétivité la haine du masque, de la lumière et de toute trouvaille non estampillée française.

Faux novateurs bientôt exsangues et livides, en dépit de toutes les irisations, vous rampiez, essoufflés sous vos manteaux de lumière claquant à tous les vents de Bise et d'Orient.

L'hostilité irrémédiable de nos fienteurs d'oseille, complémentée d'inconséquences cramoisies, se dessine nettement. Et de fait les avanies, passedroits, injustices hurlantes, saignées et horions consécutifs me furent prodigués à foison. Besognes de palabreurs marmottants tendant à prouver que l'absent a toujours tort.

Comment respirer dans l'ambiance de nos héliophages recettés, aigrement constitués, pasticheurs atteints de boulimie, où maints Brandebourgeois, les bajoues emplies du fruit de mes recherches, expectoraient leur haine de couards écrasés par mes méprisantes évolutions ? Devant l'hostilité de ces maîtres mange-tout, devais-je, comme Louis Dubois, offrir sur un plat mes poumons à l'huissier ?

Depuis, nos étriqués jérémiants, livrés aux entreprises des dames et des demoiselles mûres, exposant surtout fleurs et petits chats, exécutés au crayon Raffaelli, crême d'Ostiac, suc de Turcoman pasteurisé, résidu de chiourme flottant entre deux eaux. Et picturalement parlant, des amateurs de sexe plutôt faible étalèrent impunément leurs boursouflures vaniteuses et leurs vastes maussaderies.

Oh ! les vilainies envieuses de nos courbe-échine mal posturés, gargouillant maigre pissat de châton engourdi !

Enfin, traqué par les suiveurs, je me suis confiné joyeusement dans le milieu solitaire où trône le masque tout de violence, de lumière et d'éclat. Le masque me dit : « Fraîcheur de ton, expression suraiguë,

décor somptueux, grands gestes inattendus, mouvements désordonnés, exquise turbulence ».

Protestons, protestons, et sans cesse reprotestons.

Jugeons les maîtres par nous mêmes :

D'abord le banal hommage à l'art bestial de Rodin, dit le grand vivisculpteur.

Tronçons et tranches débités par Rodin,
Antiques abrutis et modernes crétins,
Étranges jongleurs à tête de lapin,
Pourquoi êtes-vous exsangues ?

Passons aux peintres :

Les compositions inexpressives, aux aigreurs ostéologiques de Fernand Khnopff, toujours distinguées et peu distinguées, représentent d'ordinaire des pintades galinacéennes, farcies de fausse distinction. Oiseaux bizarres, sans queue ni tête, amplement machoirdés, mais totalement dépourvus de frontal et d'occiput.

Khnopff manque de souffle, dit-on, mais il se renforce lorsque, lassé des pourpres britanniques, il subtilise finement, en cornemusier séraphique, les tons gorge de pigeonne, ventre de biche, poumons de mulet, postérieur de macaque roséolé, lapis et malachite, cuisse de nymphe émue, eau de boudin, poil de poularde faisandée, vert mallarmé, aspic de hérisson, rose digne, tripes de calfat, azur douillet, blanc dindonnesque, violet pincé de sournoisie, mule du pape, source de clarisse immaculée, rouge indescriptible, bleu Ensor, jaune théâtral, tête morte de momie, gris archi-béton, rouille de caronade, vert céladon brûlé et volute défraîchie.

Baertsoen, toujours probre et patient, remue les vases et boues fétides chères à l'odorat gantois et dessine chichement l'académie serpentine des canaux de la cité de Maeterlinck, où nagent des canards académiquement palmés. Vision mélancolique d'égoutier typhique surmené.

Photo P. Becker, Bruxelles.

PORTRAIT DE L'ARTISTE AUX MASQUES (1899).
Coll. A. Lambotte, Esneux

Courtens croustillonne de crottins croûtonnés ses vastes purées de pois.

Les mouchetures de bousiers cantharidés de Théo Van Rysselberghe égaleraient les photozébrures pie-striées de paillettes arlequinées d'Emile Claus, dit le rempart d'Hachetéene. Grosses lumières paysannes, sèches découpures sous art lentillaire d'opticien cécitable. (Je ne céderai pas mon droit d'aînesse pour son plat de lentilles). Claus a tiré le soleil en bouteille, clamerait son ami Kamiel Lemonnier, dit le grosse-caissier de la fanfare luministe symphonisant sur peau d'onagre des accords redondants. Ce vacarme assourdissant couacqué de concert assourdirait un Laermans.

Laveur de Lys, écraseur d'Iris, chatouilleur de rétines bourgeoises, notre Emiel porte allègrement sur son écu d'Éperons butinés en France, un Lys noyé dans Lys symbolisant le « Triumphe d'une vachère flemmende embresant et engloutisant ung chivalier franchais se désaltérant dans l'histoire des Éperons d'or ».

Et quand Emiel dit : « Engsor né sé pas faire tozours lé mèmes chosses. Toutes les grands maîtres ils font touzours lé mêmes chosses ; moi, après mon grand combat des coqs, j'ai touzours fé lé mêmes chosses, mé j'étais bien avec le gouvernement. Demandez à Kamiel. Il est vrai que Engsor sé tozours promené devant note nez pour la lumière. Engsor dit aussi que je lé trop regardé en 1889. Je crois qu'il sé foute de note poière quand il fé sé compochichons relichieux ou révoluchonnaires. Demandez à Kamiel ».

Notre grand Kamiel doit répondre : « Je ne sais que dire d'Ensor toujours aimé des jeunes, il ne doit arriver, ce serait dangereux pour notre école. Beau tempérament de peintre, certes. Nous avons tout fait, Maus, Picard et moi, etc., etc., pour maintenir cet Anglais rétif, toujours saboté, dans le terreau gras, plantureux, puriné et coulant de

nos beaux peintres flamands ; non, non, wallons veux-je dire ! Mais il en sort toujours et demeure inclassable. Demandez à Claus ».

L'assiétisme gobeur, un tantinet prétentieux, d'Oleffe indispose maint peintre. On ne refait pas du vieux neuf, les racommodages transpirent toujours. Oleffe serait un iriseur d'assiettes, rinceur de vieilles bouteilles, restaurateur de vaisselle surannée, plongeur sec, ensorisé.

Je n'ai jamais goûté les sujets de notre génial sculpteur Constantin Meunier, mineurs étriqués, superficiels, ternis, mercurisés, plombés, surtout aurifiés, aux yeux d'étain, aux côtes de mailles, accentués d'un arsenal enclumeux, blindé, tout casserolé de vague ferraile sonnant creux, vaste mensonge métallique, sortes de Chinois mal embouchés, hommes noirs à culs de plomb, grisoutés crochetables ; bêtes de fours, fumistes et fourneaux et autres maréchaux ramollis forgeant mollement d'irréprochables casques à mèches.

Rechiquenaudons les négociants serviles. Plumeoisons onctueux, méchants ânes rouges. Blonds sueurs de faussetés grasses, nordistes perfides Lemmenisés de frais, ces robins atténuent fort poliment mes fraîcheurs et angles picturaux.

* * *

Étalons en plein et philosophiquement nos revendications et tant mieux si elles fleurent quelque orgueil semblant téméraire.

Résultats définitifs et probants :

Mes recherches continues, aujourd'hui auréolées, soulevèrent les haines de mes suiveurs escargotés, perpétuellement dépassés. Comment expliquer les appréciations d'un Lemonnier, Mauclair, etc., puisque j'indiquai, il y a trente ans, bien avant Vuillard, Bonnard, Van Gogh et les luministes, toutes les recherches modernes, toute l'influence de la lumière, l'affranchissement de la vision.

Pierrot et squelettes (1907).
Coll. Breckpot, Bruxelles.

Vision sensible et clairvoyante, non devinée par les impressionnistes français demeurés brosseurs superficiels, imbus de recettes très traditionnelles. Certes, Manet, Monet révèlent quelques sensations, combien obtuses ! Mais leur effort uniforme ne permet guère d'entrevoir les découvertes décisives.

Condamnons les procédés secs et répugnants des pointillistes déjà morts pour la lumière et pour l'art. Ils appliquent froidement et méthodiquement, sans sentiment, leur pointillage entre leurs lignes correctes et froides, n'atteignant que l'un des côtés de la lumière, la vibration, sans arriver à donner sa forme. Le procédé, trop restreint, défend d'ailleurs d'étendre les recherches. Art de froid calcul et d'étroite vision, combien déjà dépassé en vibration !

O triomphe ! le champ de l'observation devient infini et la vision libérée, sensible au beau, se modifiera toujours et discernera avec la même acuité les effets ou lignes où dominent la forme ou la lumière. Les recherches étendues sembleront contraires. Les esprits bornés demandent des recommencements, continuations identiques. Le peintre doit refaire ses petites œuvres et condamner tout au delà ! c'est l'avis de certains censeurs étiquetant, classant nos artistes comme mollusques parqués. Oh ! les mesquineries odieuses avantageant les routiniers de l'art ! Devant les pauvres d'esprit, le peintre pleinairiste ne peut entreprendre une composition décorative, le portraitiste doit le demeurer à vie !

Encore devant ces pauvres, l'adorable fantaisie, fleur céleste de rosée, inspiratrice du peintre créateur, doit être bannie sévèrement du programme artistique.

Oui, j'ai sacrifié à la déesse vermeille des merveilles et des songes, nécessité complémentaire indispensable à l'artiste, mais crime impardonnable aux yeux de quelques bons apôtres classeurs de renommées bourgeoises. Alors, mon nom fut rayé de leur liste de novateurs amis.

Une consolation! Oui, des cubistes citent les angles du « Lampiste » (1880) et les lignes du « Liseur » (1881) en précédents importants ; de même nos luministes citent les fines lumières de la « Mangeuse d'huîtres » (1882), des « Enfants à la toilette » (1886), et nos jeunes peintres libérés reconnaissent l'importance de mes recherches multiples dans les voies variées du beau.

LES FRÈRES STEVENS

Trio habile et repu, de mousquetaires revomis. Dynastie pesante et affligeante. Ex-crême de Cocodès. Sous-officiers astiqués savonnés au Suc Pivert, à la courbe échine. Ont-ils chiffonnés les jupons et les soies de l'Impératrice et massacré le grand Manet devant les marquises crispées ! Cette dynastie écœure.

Arthur, promenant son échine escogriffine, surtout me révoltait. Son œuil luisant de rat blotti dans un fromage me secouait. Il y avait défiance instinctive et répulsion anormale vaguement carminative. Répugnance justifiée car cet homme avait écorché, écrabouillé, turlupiné, dévoré, assaili, emmarmeladé, détérioré, panné nos beaux peintres. Besogne de sacripant, continuée par Alfred sans la moindre retenue, un échantillon garanti authentique.

L'indiscrétion est permise. Je ne tiens pas à ménager ces démolisseurs à suçoirs, poulpolâtres rampant sur champ de sable, arachnéides moustachus, spadassins soyeux, diplomates à trois dents, teinturiers iodés, boutiquiers formidables, chats bottés, émailleurs de rêves coquelucheux de modistes évaporées.

Au salon d'Ostende, le Roi regardait avec intérêt des paysans navrés de Laermans. M. Stevens, accourant inquiet, lui dit : « L'auteur

Photo Antony, Ostende.

Fleurs (1909).
Coll. Kröller, La Haye.

de ce tableau est sourd-muet ; il est facheux qu'il ne soit aveugle ; il ne pourrait faire peinture aussi mauvaise ».

Plus loin, même jeu, devant un paysage de Claus. Ici le Roi interrompt par un grot mot bien senti... Là dessus, effondrement momentané du démolisseur.

Jetons un voile épais sur les échantillons d'Arthur...

Quant à Joseph, le moins madré du trio, il a été vendu par ses frères. Devant eux, il reste présentable. Parlons d'Alfred surtout.

Avant de toucher à ce débris national j'ai hésité longtemps et réfléchi plus de sept fois, mais on dit tout bas ce que l'on n'ose dire tout haut, et je l'entends beaucoup dire. M. Stevens a cherché tous les succès, il en a usé et abusé, et sans lassitude s'est repu des plus basses louanges, a flatté la gent la plus vile.

Ses peintures sont banales, son coloris confituresque ; elles n'inspirent aucun sentiment élevé, aucun grand parti-pris. Elle révèlent une médiocrité licencieuse prête à toutes les concessions : demi-qualités, chic, roueries, basses roublardises.

Ses produits plaisent aux boursiers congestionnés, aux Sémites purulents, aux Grilles-d'Egout sur le retour, aux provinciaux moutonniers, aux snobs inconsistants, aux financiers rapaces, aux « pigeons gluants » : boulevardiers, absinthés, couturières...

Sous le masque de l'art flamand, M. Stevens massacre nos jeunes artistes. Pourquoi lui sacrifier nos meilleurs peintres ? Devant lui, la modération ne tient pas debout et serait presque crime.

Les matoiseries très roublardes de M. Stevens, sa couleur groseillière et pistachue, ses minauderies raffinées, ses peintures luisantes comme table de mastroquet mouillées de paillettes de liqueurs frelatées, les chairs vitreuses de ses fades Parisiennes ne sont pas d'un Flamand.

M. Stevens n'a jamais atteint la cheville des peintres : Artan,

Dubois, Boulenger, Degroux, écartés, sous son règne, des salons parisiens et galeries princières. Beaux flamands aussi : Leys, Debraekeleer, Smits, Meunier, Mellery, Rops, etc., etc. Saluons ces glorieux et probes artistes !

Hélas ! trois fois hélas ! ! !

Pourquoi démolir un vieillard ; nécessité oblige cependant : M. Stevens a-t-il eu quelques beaux mouvements, a-t-il possédé comme son frère l'œil luisant du blaireau à l'affût ? Aujourd'hui l'œil est inexpressif, semblable à huître braquée vers le Zénith.

Les bourdonnements de vesse aigre tournoyant dans une moule terne ne peuvent nous désarmer.

Les critiques de M. Stevens sont hyénales, vampirioques, etc., etc. M. Stevens sait lancer raidement un jet pisseux de civette essoufflée. Actuellement, nous le voyons partout s'abattre de tout son faux poids sur des artistes honnêtes, consciencieux, et se carrer dans ses vieux succès. Ses peintures ont plu aux boursiers fétides, aux banquiers mollets, aux sémites crochus, aux biches empaillées, aux Nanas dégonflées.

C'est plus que parfait.

Que M. Stevens ronge ses lauriers en paix, qu'il se contente de ce qu'il a cherché et trouvé.

Ne pas lui dire ces vérités serait action mauvaise, je le répète largement.

Quand son frère Arthur, non moins hostile aux peintres belges, formait gratteculinesquement les galeries des princes et banquiers richissimes, il oubliait nos beaux artistes flamands, mais jamais ne négligeait d'y glisser les peintures de ses frères.

M. Alfred Stevens, après avoir massacré nos artistes belges en France, promène ses restes en Belgique et, dérision amère, prononce, une larme de lézard dans la moustache, des discours navrants sur leur tombe, attitude grotesque.

Photo Antony, Ostende.

La mère de l'artiste morte (1915).

Soyez prudent, M. Stevens, ne touchez plus aux jeunes peintres de talent. Ce jeu pourrait mal finir ; à leur tour, les attaqués vous attaqueront et fatalement vous resterez sur le carreau. Vos grognements désespérés devant les beaux artistes restent sans échos.

Votre peinture est usée à Paris, elle s'usera rapidement en Belgique.

Le talent de Degroux, Boulenger, Dubois, Artan, etc., etc., vous étouffera, M. Stevens, et rien de vous ne restera car vous êtes le type accompli de l'artiste mesquin.

Les suffisances matamoresques appelent la finale crevaison grenouillère.

AU MUSÉE MODERNE (1)

Au musée moderne un remaniement sérieux s'impose.

Dans cette boîte à myopes signalée comme repaire d'iconoclastes, les placeurs extravagants entassaient minutieusement les œuvres les plus disparates. Règne du bon plaisir. Débordement géométrique de paysages oseillés. Sarabande saugrenue de personnages frigides. Aspect désordonné ou étriqué. Placement singulièrement banal. Déplacements clandestins. Lacune de ci. Pléthore de là. « Favorisons ou sacrifions ». Belle devise des ex-placeurs mélassiers et débridés.

Un remède s'il vous plaît ?

Les œuvres d'artistes des mêmes écoles devraient être rassemblées.

Il y aurait une salle par période décennale. Exemple :

1820. — Paelinck, Odevaere, Ducq, Mol, François, Duvivier, Van Huffel, Faber, Cels, Cogels, Du Corron, Van Assche, Herreyns, Van Brée, Lens, Ommeganck, etc., etc.

(1) 1896.

1830 — Wappers, Navez, Mathieu, H. Dillens, Marinus, Philippe Van Brée, Verboeckhoven, Schaepkens, De Jonghe, Delvaux, M^lle Fanny Corr, Wiertz, etc., etc.

1840 — Gallait, De Keyser, De Biefve, De Caisne, Sligeneyer, De Block, Dyckmans, Francia, Lehon, Musin, Somers, Génisson, Madou, Leys, Lies, etc., etc.

1850. — Fourmois, Robert, Robbe, Kindermans, Quinaux, Robie, Willems, Hamman, Stallaert, Verlat, Thomas Guffens, Van Moer, M^me O'Connell, Swerts, A. Dillens, Van Lérius, Canneel, Hendrickx, Wittekamp, etc., etc.

1860. — Portaels, Stevens, Smits, De Winne, De la Charlerie, Lambrichs, De Groux, Dubois, Artan, Boulenger, Verwée, Clays, Stobbaerts, Van Camp, Rops, H. De Braekeleer, etc., etc.

1870. — Wauters, Hermans, Hannon, De la Hoese, Terlinden, De Jonghe, Speeckaert, Heymans, Baron, Rosseels, Goethaels, M^lle Beernaert, Hennebicq, Van Hammée, Agneessens, Coppieters, Verhaeren, Asselbergs, De Vriendt, Marie Collart, Le Mayeur, Louise Heger, Hagemans, Toussaint, etc., etc.

1880. — Meunier, Mellery, Verheyden, Sacré, De Lalaing, Frédéric, De Greef, Marcette, Khnopff, Pantazis, Lynen, Claus, Courtens, Verstraeten, Vogels, Toorop, Gilsoul, Baertsoen, Delsaux, Dierickx, etc., etc.

1890. — Les impressionnistes.

1900. — H. De Groux, Delville, Fabry, Ottevaere, Ciamberlani, Coppens, Dardenne, Levêque, De Gouve de Nuncques, Hannotiau, Doudelet, Delaunoy, M^lle Calais, Lemmen, M^lle Heyermans, Laermans, etc., etc.

Quelques questions mélancoliques.

Pourquoi le musée est-il fermé aux œuvres des maîtres belges de l'école de David ? Citons les fondateurs du Musée de Bruxelles :

Baigneuses. Lignes courbes et ondulées (1916).

Paelinck, Odevaere, Bosschaert et le gros Suvée, directeur de l'école de Rome en 1792.

Respectez les écoles éteintes !

Pourquoi certaines toiles disparaissent-elles du musée ? Mentionnons une marine de Francia, etc., etc.

Les disparitions devraient être signalées.

Les artistes de la dernière heure méprisent souverainement les œuvres de leurs prédécesseurs immédiats. La distance rapproche heureusement les écoles. Les membres de la commission sont désignés pour signaler les abus, pour sauver de l'oubli les artistes remarquables. Grave responsabilité.

LES SIX PEINTRES BELGES DONT LA MAÎTRISE S'EST LE MIEUX AFFIRMÉE ENTRE 1830 ET 1900 (1)

« Quels sont les six peintres belges dont la maîtrise s'est le mieux affirmée, entre 1830 et 1900 ? » C'est là une question grave, demandant grosse réponse, aiguisée d'imprévu.

Le prodigieux David disait aux rapins et aux suiveurs de son école : « N'est pas Boucher qui veut ».

Mais j'entends répondre en citant d'abord maître F. Simonau, peintre admirable, précurseur incontesté de nos grands coloristes, tels Louis Dubois, Charles Degroux, etc., etc. De lui, au musée de Bruxelles, un portrait d'homme, pur chef-d'œuvre. Encore, en première ligne, l'excellent père Navez, jadis tant dénigré. Je loue sans réserve son « Groupe de la famille de Hemptinne » joyau du Musée de Bruxelles, peinture candide, auréolée de grâce ingénue. Admirons ce grand

(1) Réponse à l'enquête du journal « Pourquoi-Pas ? » (1920).

maître. Les réactionnaires de demain sauront l'honorer et le défendre inlassablement.

Puis, Jean Portaels, l'éducateur de nos beaux peintres modernes, artiste d'exception, maître absorbeur, flaireur constant de féminités parfumées et de mollesses charmantes. L'œuvre marquante du peintre des flirts passionnés et des tendresses élégantes des filles de Loth et de Sion, « Une loge au théâtre de Pesth, » demeure sympathique en dépit des années.

Léon Philippet, coloriste acide, virtuose brutal, un tantinet précurseur de quelques gros peintres avancés ; peintre incomplet, corsé d'âpreté.

En P. Pantazis, gréco-belge, mais bien nôtre, je salue sans arrière-pensée le poète subtil des finesses perlées d'opales irisées.

Enfin, Verdyen, le père méconnu de nos luministes notoires ; peintre antivulgaire, infiniment charmeur.

Hélas ! trois fois hélas ! ! ! suprême injustice ! les organisateurs de l'exposition rétrospective des chefs-d'œuvre de l'école belge (1) n'ont pas songé aux beaux peintres en question : noire ingratitude ou oubli impardonnable, légèreté lourde ou imprévoyance insigne ! Protestons sans répit ! Condamnons les complaisances débridées, tout comme les sévérités outrées.

Et j'étale à nouveau au groin sensible de certains croquants ma vieille devise : « toujours jeune », cette fois doublement poivrée ou moutardée d'ironie, et je clame et reclame : « Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaison grenouillère ! et hurrah ! pour Simonau, Navez, Portaels, Philippet, Pantazis et Verdyen, les six grands peintres méconnus ! »

(1) Anvers, Mai-Septembre 1920.

P. S. — J'aimerais, pour former la douzaine classique, ajouter le grand Wiertz et certains coloristes somptueux, les perles de notre école: Louis Dubois, Eugène Smits, H. Boulenger, Ch. Degroux, H. De Braekeleer ou H. Leys, Jan Stobbaerts, Artan, Rops, Huberti, Dewinne, peintres heureux, marqués de vaillance et de belle envergure.

TROIS SEMAINES A L'ACADÉMIE

Monologue à tiroirs

La scène est dans la classe de peinture.

Personnages :

Trois Professeurs.
Le Directeur de l'Académie.
Un surveillant.

Personnage muet :

Un futur membre des XX.

NOTA : La vérité des menus propos qui suivent est garantie.

1e SEMAINE : M. le professeur Pielsticker.

Vous êtes coloriste Monsieur, mais sur 100 peintres il y a 90 coloristes.

Le Flamand perce toujours chez vous, malgré tout. Je trouve les artistes français très forts ; dans une exposition on les distingue de suite de leurs voisins ; ils sont très forts en composition.

Il ne faut pas croire que le professeur abîme l'étude en la

corrigeant ; quand j'avais votre âge je le croyais aussi, maintenant je vois bien que le professeur avait raison.

Vous n'avancez pas ! ça n'est pas modelé ! (montrant l'étude d'un autre élève) : En voici un qui va bien ! malheureusement il est trop paresseux.

Vous cherchez déjà l'air ambiant au lieu d'attendre que vous soyiez assez fort en dessin ; songez que vous avez encore deux classes d'antiques à faire ! Après cela vous aurez bien le temps de vous occuper de l'air ambiant, de couleur et de tout le reste.

Vous ne voulez pas apprendre ; peindre comme cela c'est de la folie et de la méchanceté.

Je suis *forcé* de vous complimenter sur votre dessin ; mais pourquoi faites-vous des dessins contre l'Académie ?

2e SEMAINE : M. le professeur Slimmevogel.

Vous avez fait votre fond au lieu de faire la figure ; ça n'est pas difficile de faire un fond.

Vous faites le contraire de ce qu'on vous dit. Au lieu de commencer par vos vigueurs, vous commencez par les clairs. Comment pouvez-vous juger votre ensemble ? Il faut faire vos vigueurs avec du noir de vigne et de la terre de sienne brûlée.

Je ne sais pas ce qu'il y a dans l'air ici ; jamais je n'ai vu la classe de peinture comme cette année. Je serais honteux si un étranger entrait ici.

Je ne vois rien là-dedans. Il y a de la couleur, mais ça ne suffit pas. Ça manque de vigueur. Vous empâtez trop. Vous avez l'air de bien chercher cependant. Vous avez assez cherché maintenant.

Est-ce M. Pielsticker qui a corrigé votre étude ? Ce n'est pas sa semaine pourtant. C'est embêtant ça !

Photo Antony. Ostende

Fumeurs bizarres (1920).
Coll. Aug. Boogaerts, Bruxelles.

3e SEMAINE : M. le professeur M. Van Mollekot.

Qu'est ce que c'est que ça ! C'est beaucoup trop brun, vous savez ! Est-ce Slimmevogel qui vous a corrigé ?

C'était si bien commencé. Vous dessinez si bien ; mais vous abîmez tout ce que vous faites.

Croyez-moi, c'est dans votre intérêt que je vous le dis. Mettez votre étude à côté du modèle. Vous avez peur de peindre.

Il faut peindre avec des brosses plates, en pleine pâte, mais il faut faire attention de ne pas blaireauter. Vous n'empâtez pas assez. Je sais bien que vous savez le faire, mais il faudrait le montrer aux autres.

Vous faites du paysage ? C'est de la farce le paysage !

Monsieur le Directeur.

Vous dessinez en peignant, mauvais ! mauvais ! vous allez vous noyer.

C'est le sentiment qui vous perd, vous n'êtes pas le seul.

La semaine passée vous avez fait un bon dessin, maintenant c'est encore une fois la même chose ; vous avez mal à l'œil peut-être ? Un sculpteur serait bien embarrassé s'il devait faire quelque chose d'après votre dessin.

Est-ce M. Slimmevogel qui a retouché ça ?

Le surveillant.

M. le Directeur et M. Pielsticker sont très fâchés contre vous à cause de votre concours d'esquisse peinte. Si vous voulez me promettre de changer de matière, j'en parlerai à M. le Directeur et vous pourrez entrer à la classe de nature.

Moralité. — L'élève quitte l'Académie et se fait Vingtiste.

Moralité ultérieure. — On refuse ses toiles au salon.

LA GAMME D'AMOUR

(Flirt de Marionnettes)

Ballet-pantomime de James Ensor, en un acte et deux tableaux.

Musique de James Ensor. (1)

—

PERSONNAGES :

Grognelet, *père de Miamia*
Fifrelin, *ami de Miamia*
Philarmo, *ami de Fifrelin*
Pituiton, » »
Corylopsis, » »
Hélio, » »
Murmuramis, » »
Trousselet, » »
Horion, » »
Rossardo, » »
Frigouzir, » »
Harinet, » »
Grimacet, *Garçonnet*
Craco-Cigaret, »
Gargoullis, »
Panachet, »
Cafrousse, »
Sansonnet, »
Smoufel, »
Gentillet, »
Quinquin, »
Smolaire, »
Polyperchon, »
Narquoiset, »

Brutonne, *femme de Grognelet*
Miamia, *fille de Grognelet*
Marion, *amie de Miamia*
Guépina, » »
Ombreuse, » »
Chandelette, » »
Nacrette-Saphyrette » »
Olyandre, *demoiselle de magasin*
Poupeline, » »
Gali-gali, » »
Elina, » »
Saurine, » »
Turlutute, *fillette*
Popofigue, »
Germina, »
Dodeline, »
Gamina, »
Follette, »
Fluidise, »
Préciosette, »
Opaline-Grélance, »
Pollen, »
Luciole, »
Puérila, »

Une mendiante, un enfant pauvre, musiciens, hérauts d'armes, danseurs, danseuses, masques, poupées, pantins, jouets, soldats de bois, marionnettes.

Décors et costumes d'après le dessin de James Ensor.

---

(1) Ce ballet a été exécuté à Bruxelles le samedi 17 janvier 1920, sous la direction de M. Léon Delcroix.

EN CARNAVAL

Un magasin bariolé de couleurs vives et tendres. Au fond, et face au public, une large vitrine où des masques, des poupées, des pantins et des marionnettes marient leurs accents pittoresques. A droite, une grande porte donne sur une rue. A gauche une petite porte. A la grande porte sonnent des clochettes. A gauche, un grand comptoir fermé contient des pantins et des marionnettes. Aux murs et à la vitrine pendent des masques et des vêtements carnavalesques. Deux chaises meublent le magasin. La grande vitrine du fond donne sur une place publique.

Premier Tableau

SCÈNE I

Sous le regard sévère de Brutonne, la gente Miamia et les demoiselles de magasin disposent en bon ordre devant la grande vitrine, en vue du carnaval, des masques et des pantins retirés du grand comptoir, tandis que du dehors un masque balaie de son nez énorme les pantins et les marionnettes de l'étalage, les rejetant sur le sol du magasin. Émoi des demoiselles du magasin ! Mais à l'arrivée de Miamia le masque au long nez docilement se retire.

Alors Grognelet et Brutonne mécontents sortent clopin-clopant par la petite entrée. Ils se retournent maintes fois pour regarder d'un œil plein de soupçons les demoiselles très affairées.

SCÈNE II

Miamia et les demoiselles de magasin retirent les pantins du fond du grand comptoir et, joyeuses, elles lutinent les marionnettes et font sautiller les pantins, puis moqueuses et délurées, elles se couvrent d'oripeaux grotesques et de masques effrayants.

SCÈNE III

Quand de la grande entrée tintent les clochettes, arrivent des fillettes, réclamant joliment des masques et des poupées.

SCÈNE IV

Empressées et ravies, portant marionnettes, les fillettes dansent follement aux sons clairs des clochettes.

SCÈNE V

A la fenêtre apparaît soudain une mendiante plaintive, portant un enfant souffreteux. L'enfant pleurant demande un jouet.

SCÈNE VI

La bonne Miamia donne aimablement une marionnette à l'enfant pauvre. Alors Grognelet et Brutonne surviennent menaçants, la canne levée.

SCÈNE VII

Miamia, grondée, battue, sanglote éperdument. Les demoiselles l'entourent, la consolent. Alors Grognelet et Brutonne se retirent en silence.

SCÈNE VIII

On entend au loin une musique aigrelette de carnaval.

Émoi des demoiselles de magasin. Bientôt les musiciens entrent en scène par l'entrée des clochettes. Suivant les musiciens, l'ami de Miamia, l'heureux Fifrelin, conduit le cortège. Fifrelin tire de son fifre des accords mélodieux. Ses nombreux amis, bizarrement costumés, le suivent, empressés et joyeux.

SCÈNE IX

Fifrelin tout ému s'avance vers Miamia ; les pleurs de sa tendre amie l'étonnent. Miamia lui dit ses chagrins. Fifrelin console Miamia,

Nature-morte (1921).
Coll. Kröller, La Haye.

il lui offre des marguerites, des iris, des lilas et des pensées et l'entraîne en tournoyant. Les amis et demoiselles, à leur exemple, dansent enlacés et la valse serpentine se dénoue amoureusement.

SCÈNE X

Fifrelin et Miamia se séparent ; ils se reverront dès le soir. Départ de Fifrelin et de ses compagnons. La musique s'éloigne et ses accents se perdent au loin.

SCÈNE XI

Entrent, aux sons des clochettes, des garçonnets et des fillettes. Le soir tombe, les fillettes reçoivent des masques, des poupées et des pantins.

SCÈNE XII

Miamia et les demoiselles de magasin décrochent les marionnettes de l'étalage et les rangent derrière le grand comptoir. Puis les demoiselles et les fillettes se retirent. Les clochettes tintent.

SCÈNE XIII

Miamia est seule, attendant Fifrelin. Elle effeuille des fleurs ; les marguerites et les pensées répondent favorablement.

SCÈNE XIV

On entend au loin le chant clair de Fifrelin et bientôt, de la fenêtre, l'heureux galant contemple son amie.

Furieux et grognants, Grognelet et Brutonne se dressent menaçants. Épouvanté, Fifrelin disparaît. Fuite éperdue de Miamia par la porte aux clochettes.

SCÈNE XV

Grognelet et Brutonne, maintenant seuls, se reprochent amèrement leurs violences.

SCÈNE XVI

Les marionnettes surgissent et du fond du grand comptoir elles accourent en foule suivies des pantins, des poupées et des jouets.

SCÈNE XVII

Grognelet et Brutonne épouvantés ne quittent pas leur chaise. Menaçantes, les marionnettes les entourent, esquissant en un ballet un flirt ironique, puis se formant en cortège, elles déposent dans une grande boîte à jouets les deux grognons plus morts que vifs.

SCÈNE XVIII

Aux sons graves d'une marche funèbre, les marionnettes portent posément la boîte vers le grand comptoir et tous les pantins, les poupées, masques et jouets, suivent le cortège.

SCÈNE XIX

En ce moment la scène s'éclaire vivement, les clochettes tintent et langoureusement le fifre argentin de Fifrelin sonne au loin.

Fifrelin et Miamia arrivent inquiets, les marionnettes se retirent derrière le grand comptoir et l'on entend du fond de la boîte à jouets la voix plantive et assourdie de Grognelet et les murmures étouffés de Brutonne.

SCÈNE XX

Miamia entr'ouvre la boîte. Grognelet et Brutonne, honteux et confus, avouent leurs torts. Miamia les sermone tendrement, tandis que Fifrelin les retire de la boîte. Les vieux sursautent péniblement. Entrée des demoiselles de magasin et tout le monde quitte la scène bras dessus bras dessous.

Deuxième Tableau

La scène représente une place publique. Une fanfare stridente annonce l'arrivée du cortège, une musique ouvre la marche. Puis Grognelet et Miamia, Brutonne et Fifrelin suivis des amis, demoiselles de magasin, masques, danseurs, danseuses, fillettes et garçonnets font le tour de la scène. Une marche bouffonne règle leurs pas cadencés.

SCÈNE I

Brutonne et Grognelet enthousiasmés sautillent éperdument aux grêles accents d'un orgue de Barbarie.

SCÈNE II

Tendrement enlacés, Miamia et Fifrelin échangent leurs serments et la valse voluptueuse se dessine pour mourir langoureusement.

SCÈNE III

Miamia remercie les nombreux spectateurs. Les demoiselles de magasin complimentent les fiancés et leur offrent des fleurs.

SCÈNE IV

Défilé des fillettes. Miamia les embrasse.

SCÈNE V

Défilé des marionnettes, s'inclinant devant Miamia, elles narguent Grognelet et Brutonne.

Grognelet et Brutonne félicitent les futurs mariés et l'orchestre entonne une dernière fois la tendre gamme d'amour.

Ostende, mars 1911.

FLIRT DE MARIONNETTES

DU BALLET

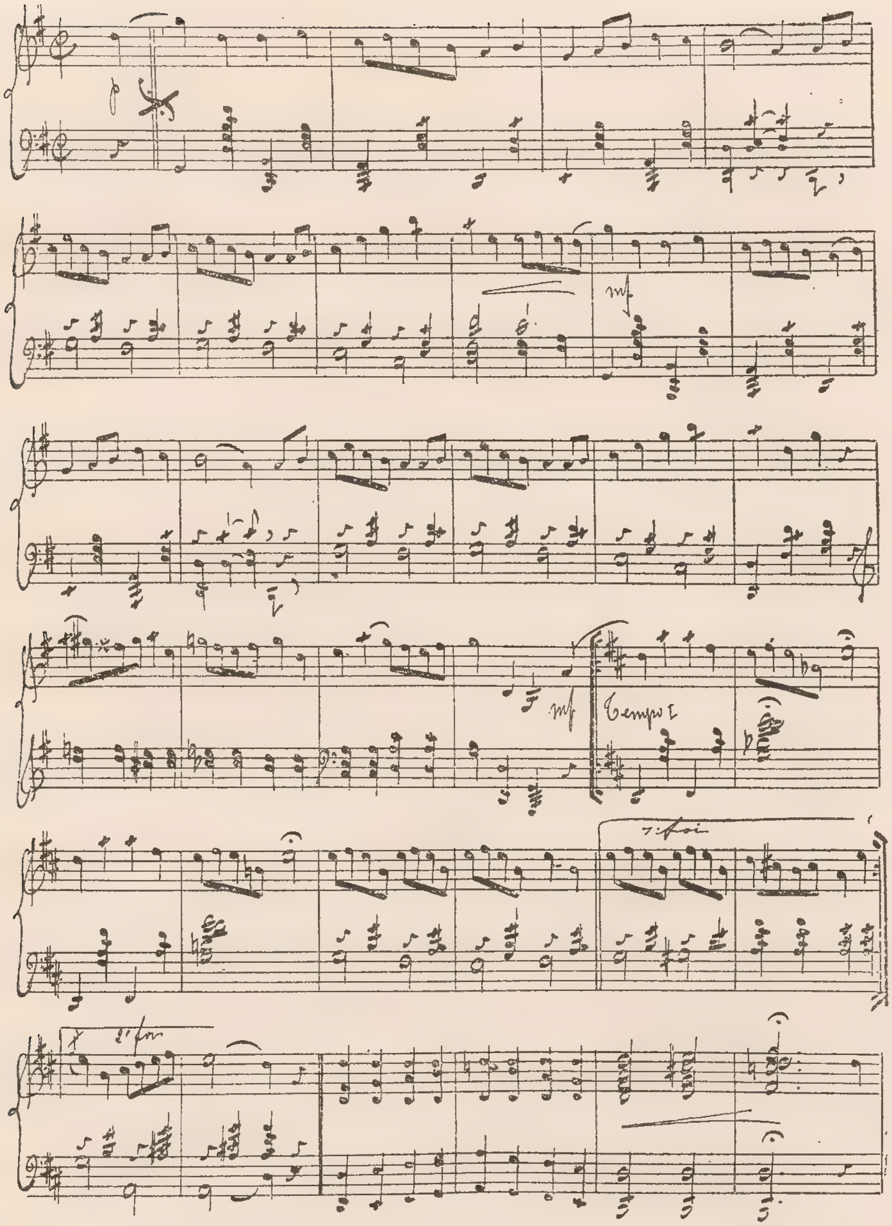
LA GAMME D'AMOUR

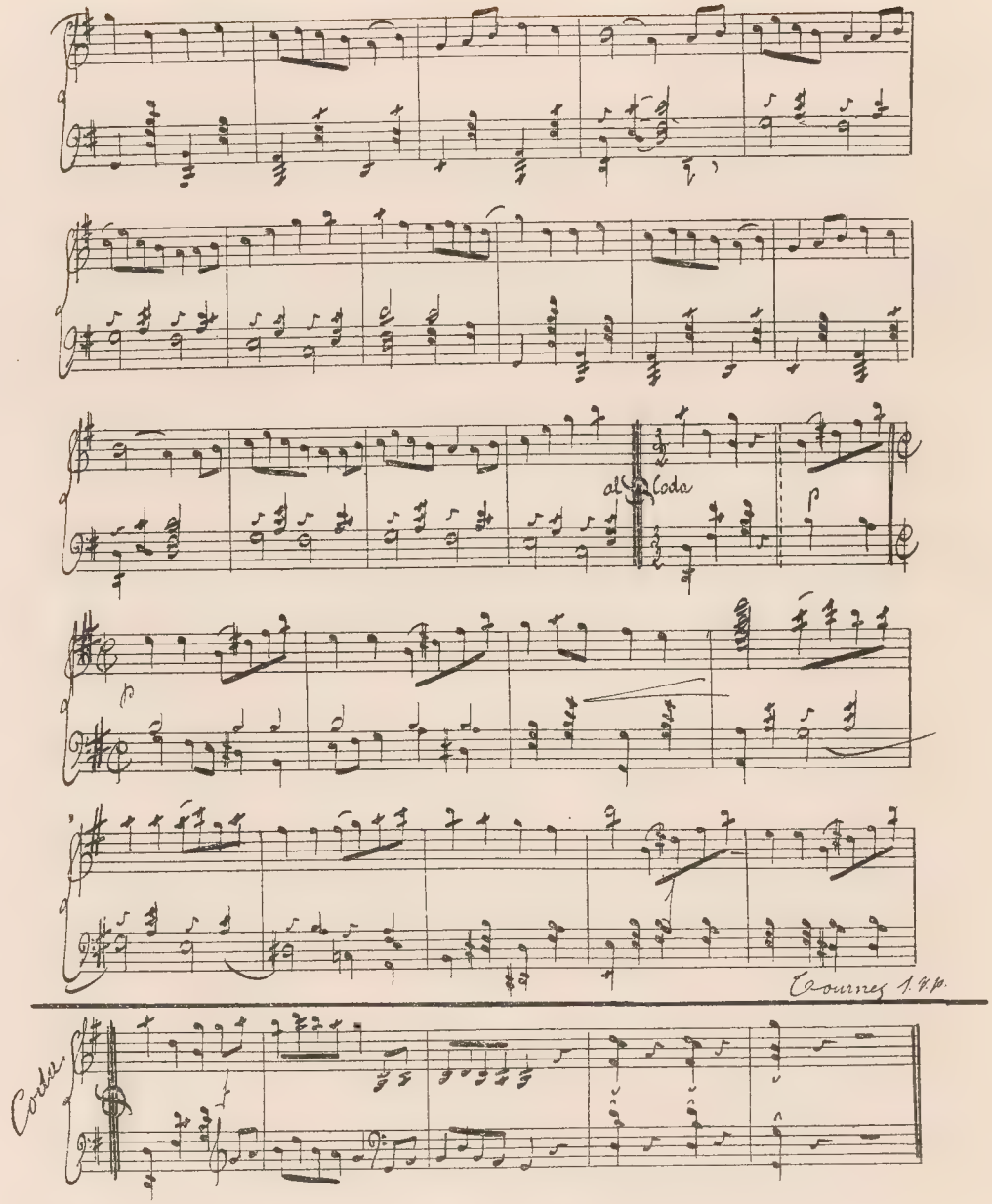
PAR

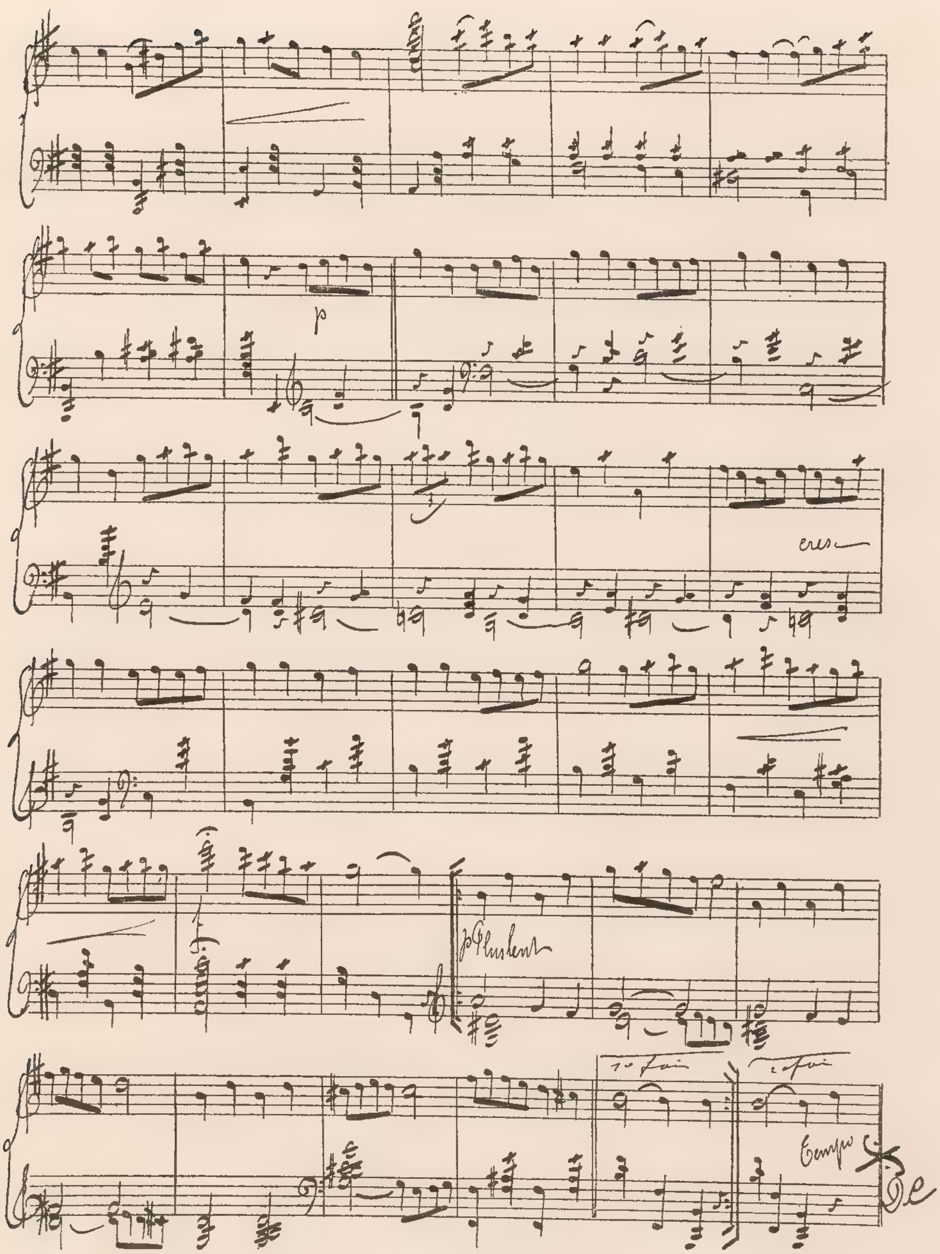
JAMES ENSOR

Décor pour le premier acte du ballet La Gamme d'Amour (1912).
(Flirt de Marionnettes).

Décor pour le ballet de l'artiste :
La gamme d'amour (Flirt de marionnettes).
Deuxième acte (1914).


Tempo I


al Coda
Coda


p
Tempo

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE JAMES ENSOR

Catalogue de l'OEuvre de James Ensor

TOILES ET DESSINS

Toiles

1875 à 1877 Marines. Paysages des environs d'Ostende.

1878 Compositions. Scènes bibliques.

1879 Portrait de l'artiste.
L'amie de l'artiste. (La dame au nez retroussé.)
Appartient à M. A. Lambotte, Esneux.
Judas lançant l'argent dans le temple.
Oreste tourmenté par les furies.
L'artiste peignant.
Masques regardant un nègre bateleur.

Dessins rehaussés

Le chant de Noël. à M. Jannart, Bruxelles.
Le Christ aux éclopés. à M. Foulon, Bruxelles.

Dessins

Les Trouvères.
Les buccins.

1880 Le lampiste. au Musée de Bruxelles.
La coloriste. à Mme Ernest Rousseau, Bruxelles.
La Mare. à la collection Van Cutsem, Bruxelles.
Nature-morte. » » »
Poissons. à M. Ch. Franck, Anvers.
Le chou. à Mme Ernest Rousseau, Bruxelles.
Chinoiseries. » » » »
Accessoires.
Musique russe. à Mlle Anna Boch, Bruxelles.
La dame au châle. à M. Speth, Anvers.
Petites chinoiseries. à M. Ch. Franck, Anvers.
Le cardeur. » » »

1880	Estacade.	Appartient à M. A. Lambotte, Esneux.
	Chinoiseries.	» » »
	Les bouteilles.	à Mme E. Demolder, Essonnes.
	Effet de neige.	à M. F. Franck, Anvers.
	Vases.	» » »
	Le flacon bleu.	à M. A. Lambotte, Esneux.
	Nature-morte.	à M. E. Burthoul, Bruxelles.
	Pommes.	à M. E. Labarre, Bruxelles.
	Mer grise.	au Musée d'Anvers.
	Trois esquisses.	à M. F. Franck, Anvers.
	Sous bois.	
	Nuage rose.	
	Pommes.	à M. F. Franck, Anvers.
	La dame au brise-lame.	à M. Wagemans, Bruxelles.
	Le peintre Finch à l'atelier.	à M. E. Burthoul, Bruxelles.
	Le parasol.	à M. A. Lambotte, Esneux.
	Mer agitée.	
	Portrait de l'artiste.	
	Le peintre.	
	AQUARELLES	
	Gamin.	à M. F. Franck, Anvers.
	DESSINS REHAUSSÉS	
	Retour des champs.	à M. Speth, Anvers.
	Tête (sanguine).	à M. Samuel, Bruxelles.
	DESSINS	
	Maçon.	à M. H. von Garvens-Garvensburg, Hanovre.
	Étameur.	
	Gamin assis.	à M. G. Giroux, Bruxelles.
	Paysan triste.	
	Vieux pêcheur.	à M. Van Haelen, Uccle.
	Gamin.	
	La sœur du peintre.	
	L'homme au chaudron.	
	Les mangeurs de soupe.	à M. Speth, Anvers.
	Jeune fille.	

1880	Vieux paysan.	
	Pêcheur de crevettes.	
	La femme au balai.	
	Laveuse.	
	Garçon lisant.	Appartient à M. F. Van Haelen, Uccle.
	L'homme à la blouse.	
	Jeune fille à l'éventail.	
	Pêcheur au panier.	à M. Deprez, Liége.
	Le roi Peste.	
	La mort mystique d'un théologien.	
1881	Viandes.	au Musée d'Ostende.
	Salon bourgeois en 1881.	à M. H. Zunz, Bruxelles.
	Salon bourgeois (esquisse).	à M. F. Franck, Anvers.
	La dame sombre.	à M. Edgar Picard, Jemeppe.
	Le rouget.	à M. Edouard Hannon, Bruxelles.
	La convalescente.	à M. de Fourmestraux, Bruxelles.
	Tête d'étude.	à M. Willy Finch, Helsingfors.
	Accessoires.	à M. Speth, Anvers.
	La dame en rouge.	à M. A. Crespin, Bruxelles.
	La dame à l'éventail.	
	Le père de l'artiste.	au Musée de Bruxelles.
	Portrait d'homme.	à M. Breckpot, Bruxelles.
	Étude de fruits.	à M. G. Morren, Bruxelles.
	La mare aux peupliers.	à Mme E. Rousseau, Bruxelles.
	Marine. Effet de soleil.	
	Les braconniers.	à M. Delory, Calais.
	La rue de Flandre à Ostende.	à M. Speth, Anvers.
	Les lampes.	
	Canal.	à M. Ch. Mendiaux, Anvers.
	Éventails.	
	Marine. Effet de soir.	
	Marché à Ostende.	à M. F. Franck, Anvers.
	Intérieur au poële.	à M. A. Lambotte, Esneux.
	La dune noire.	
	Etoffes et éventails.	

1881	Une après-dînée à Ostende.	
	La dame au châle bleu.	Appartient au Musée d'Anvers.
	DESSINS REHAUSSÉS	
	Pêcheur au manteau jaune.	à M. Edgar Picard, Jemeppe.
	Petits musiciens.	à M. D. Van Haelen, Uccle.
	Pêcheur au panier.	à M. H. von Garvens-Garvensburg, Hanovre.
	La sœur de l'artiste.	
	Gamin (sanguine).	à M. C. Ganesco, Paris.
	DESSINS	
	Vieux songeur.	
	L'homme au foulard.	
	Garçon au bonnet.	
	Le violon.	
	Le lustre.	
	Clefs.	
	La lectrice.	
	L'homme au panier.	à M. E. Burthoul, Bruxelles.
1882	Huîtres.	au Musée d'Anvers.
	Le pouilleux.	au Musée d'Ostende.
	Nature-morte.	au Musée de Liége.
	Lièvre et corbeau.	à M. A. Greiner, Seraing.
	La dame en détresse.	
	Portrait de Théo Hannon.	au Musée d'Anvers.
	Dans les dunes.	à Mme R. Murdoch, Anvers.
	Marine.	à M. A. Rassenfosse, Liége.
	Portrait de femme en gris.	à M. Mistler, Anvers.
	La mangeuse d'huîtres.	à M. A. Lambotte, Esneux.
	Roses.	à M. H. von Garvens-Garvensburg, Hanovre.
	Portrait du peintre Willy Finch.	
	Fleurs.	à Mme E. Rousseau, Bruxelles.
	La petite chaise.	à M. A. Lambotte, Esneux.
	Fleurs et porcelaines.	» » »
	La mère de l'artiste.	au Musée de Bruxelles.
	Étoffes.	
	Petites tasses.	

1882	Le brise-lames.	
	La dune au nuage blanc.	
	Marine.	
	Maisonnettes dans les dunes.	
	Dans l'attente.	Appartient à M. A. Lambotte, Esneux.
	AQUARELLES	
	Le mannequin.	à M. F. Franck, Anvers.
	DESSINS REHAUSSÉS	
	Gamin à la casquette.	à M. Timmermans, Bruxelles.
	DESSINS	
	Ostendaise.	
	L'homme à la bêche.	
	Ouvrier du port.	
	Pêcheur de crevettes.	
	Cadre croquis.	à Mme E. Rousseau, Bruxelles.
	Croquis.	à M. Alfred Verhaeren, Bruxelles.
	Croquis.	à M. Théo Hannon, Bruxelles.
	Croquis.	
1883	Les pochards.	à M. Edgar Picard, Jemeppe.
	Les masques scandalisés.	au Musée de Bruxelles.
	Pommes rouges.	à M. Hartog, Bruxelles.
	Les houx.	à Mme Ernest Rousseau, Bruxelles.
	Portrait de l'artiste.	
	Pivoines et pavots.	à M. L. Franck, Anvers.
	Sur la plage.	à M. Vince, Bruxelles.
	Canal.	
	Coquillages.	à M. L. Franck, Anvers.
	Dans les blés.	
	Le rameur.	à M. F. Franck. Anvers.
	Forêt de Soignes.	
	Fleurs et vases.	
	La dame en blanc.	
	Dunes panorama.	
	Dunes et mer.	

1883 L'horticulteur.
Le violon.
La barque jaune.
Marine après midi.

DESSINS REHAUSSÉS

Portrait de l'artiste.

DESSINS

Le pochard. — Appartient à M. Albert Neuville, Liége.
La sorcière. — à M. Edgar Picard, Jemeppe.
Portrait de Richard Wagner. — à M. Gustave Kéfer, Paris.
Les joueurs.
L'escrimeur.
Le clarinettiste. — à M. F. Van Haelen, Uccle.
Zélandaise.
Masques scandalisés. — à M. F. Van Haelen, Uccle.
Croquis. — à Mme Ernest Rousseau, Bruxelles.
Mon portrait.

1884 Marine. — à M. Gustave Kéfer, Paris.
Enfant à la poupée. — à M. E. Burthoul, Bruxelles.
Portrait du peintre Dario de Regoyos (Le guitariste). — à M. F. Van Haelen, Uccle.
La dune.
Les toits à Ostende. — à M. F. Franck, Anvers.
Intérieur. — à M. Pirson, Bruxelles.
Grande vue d'Ostende. — à M. Max Osterrieth, Anvers.
Barques.
Le nuage blanc. — à M. F. Franck, Anvers.

AQUARELLE.

Accessoires. Le petit navire. — à M. Zingé, Bruxelles.

DESSINS

Gamin (sanguine). — à M. D. Van Haelen, Uccle.
Enfant dormant.
Portrait de l'artiste. — à Mme Ernest Rousseau, Bruxelles.
Au piano.

1884 Le cœur révélateur. Appartient à M. H. von Garvens-Garvensburg, Hanovre.
Les misérables.
Haleurs.

1885 Vue de Bruxelles. au Musée de Liége.
Le meuble hanté. au Musée d'Ostende.
Jardin à Watermael.
Marine soleil couchant. à M^me^ veuve Ch. Kreglinger, Bruxelles.
Le Christ marchant sur la mer. » » »
Fanfare en rouge. » » »
Vue du phare à Ostende. à M. Jefferys, Bruxelles.
Squelette regardant chinoiseries. à M. Wolff, Bruxelles.
Idem, étude. à M^lle^ A. Boogaerts, Bruxelles.
Le boulevard à Ostendet
Les indécises. Série d'études.

AQUARELLE.

Les nuées ou les Walkures. à M. G. Giroux, Bruxelles.

PASTEL

Les amoureux. à M^me^ Ernest Rousseau, Bruxelles.

DESSINS

Combat de soudards.
Vases.
Démons me turlupinant.
Promeneuse. M. Blatter, Paris.
Descente de croix.
Portrait. M. Johanida.
Masques et marmousets fuyant géant démesuré.

1886 Etudes de lumière.
Enfants à la toilette. à M. A. Lambotte, Esneux.
Lisière du bois d'Ostende. à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
Etudes locales.
Fleurs et fruits.
Squelettes et pierrots.
Nature-morte.
Les lilas.

DESSINS REHAUSSÉS

1886 Le cauchemar. Vision devançant le futurisme.
Le rêve futuriste.
Calvaire.

DESSINS

Les auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière.
La gaie : L'adoration des bergers. Appartient au Musée de Bruxelles.
La crue : Jésus montré au peuple.
La vive et rayonnante : L'entrée à Jérusalem.
La triste et brisée : Satan et les légions fantastiques tourmentant le Crucifié. Musée de Bruxelles.
La tranquille et sereine : La descente de croix.
L'intense : Le Christ montant au ciel.
Le Christ veillé par les anges.

FANTAISIES ET GROTESQUES

Quatre portraits de l'artiste.
Enfants dormant.
Profils.

1887 Adam et Eve chassés du Paradis terrestre. à M. A. Lambotte, Esneux.
Le feu d'artifice.
Tribulations de St-Antoine. à M. H. von Garvens-Garvensburg, Hanovre.
Fruits. à M. Storm de 's Gravesande, Hollande.
Nature-morte.
Adoration des bergers. à M. De Moor, Hollande.
Ville à contre soleil.
Jardin en plein soleil.
Intérieur.
Vision claire.
Masques sur la plage. à M. F. Van Haelen, Uccle.

DESSIN REHAUSSÉ

La création de la lumière. « Et le Seigneur, dit : que la lumière soit et la lumière fut ».

DESSINS

La tentation de St-Antoine.

1888 Josué arrêtant le soleil.
Combat des pouilleux Désir et Rissolé.
Petits supplices persans.
Mon père mort.
La paresse.
L'apparition.
Les diables Dzitss et Wihahox conduisant le Christ aux Enfers.
L'entrée du Christ à Bruxelles.
Les masques devant la mort. — Appartient à Mme Born, Anvers.
Jardin d'amour. — à M. A. Lambotte, Esneux.
Carnaval à Bruxelles. — à Mme Wilmart, Bruxelles.
Mon portrait déguisé.
Foudroiement des anges rebelles. — à M. F. Franck, Anvers.
Études locales.
A Ostende, le boulevard.
Nature-morte.
Le Christ tourmenté. — à M. Pierre Paulus, Bruxelles.

DESSINS REHAUSSÉS

Suzanne au bain. — à M. Max Hallet, Bruxelles.
Masques nous sommes. — à M. Edmond Picard, Bruxelles.
La rixe.
Jeanne d'Arc.
Peste dessous. Peste dessus. Peste partout.

DESSINS

Squelettes musiciens.
La dormeuse.
La mort poursuivant le troupeau des humains.
Portraits bizarres. — à M. Breckpot, Bruxelles.
Cortège infernal.

1889 Squelettes voulant se chauffer. — à M. Léon de Lantsheere, Bruxelles.
Fleurs et vase bleu. — à M. E. Sacrez, Charleroi.
Le théâtre des masques ou bouquet d'artifice.
La petite travailleuse.
Théâtre des masques. — au Musée d'Anvers.

1890	Fleurs.	Appartient à M. G. Charlier, Bruxelles.
	Attributs des Beaux-Arts.	à M. Ch. Franck, Anvers.
	Étonnement du masque Wouse.	à M. P. Desmeth, Bruxelles.
	Coquillages.	
	Poires, raisins, noix.	
	Fruits.	

DESSINS REHAUSSÉS

Le dernier carré à Waterloo.	à M. Storm de 's Gravesande.
La revanche des condamnés.	à M. Vittorio Pica, Milan.
Squelette dessinant fines puérilités.	

DESSINS

Portrait de Madame E. Rousseau.	
Le vieux meuble.	
Vénus à la coquille.	
La mère de l'artiste.	à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
Les adieux de Napoléon.	
Études de plantes.	
Le domaine d'Arnheim.	à Mme Emile Verhaeren, St-Cloud.
Fruits.	à M. C. Ganesco, Paris.
L'Intrigue.	au Musée d'Anvers.
Homard et crabes.	à M. Edgar Picard, Jemeppe.
Le pot bleu.	à M. Philipps, Bruxelles.
Les choux.	à M. G. Giroux, Bruxelles.
La tour de Lisseweghe.	à M. F. Franck, Anvers.
Chaloupes.	à M. J. Bollis, Bruxelles.
Ecce Homo.	
Vue prise en Phnosie, ondes et vibrations lumineuses.	
Petits masques.	
L'assassinat.	
Leman et Ensor.	

DESSINS REHAUSSÉS

Jardin aux masques.	
Romains de la décadence.	
Clowns blancs et rouges évoluant.	à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.

DESSINS

1890 Masques.
La vieille au portrait. — Appartient à M. C. Ganesco, Paris.
Napoléon à Waterloo.
La sensibilité en 1890 et la vivisection.
La sensibilité en 1590 et la roue, le bûcher, etc.
Études sentimentales.
Bourgeois indignés sifflant Wagner en 1880 à Bruxelles.

1891 Le Christ apaisant la tempête. — à Mme Born, Anvers.
Squelettes se disputant un pendu. — au Musée d'Anvers.
Les bons juges. — à M. Thunissen, Bruxelles.
Portrait d'Emile Verhaeren. — à Mme Emile Verhaeren, St-Cloud.
Les musiciens terribles. — à M. Lamberty, Bruxelles.
L'auto-da-fé. — à M. Lamberty, Bruxelles.
Le jardin d'amour. — à M. Mottard, Bruxelles.
Masques regardant des crustacés. — à M. A. Aerts, Anvers.
Baptême des masques.
Réunion de masques. — à M. L. Rothschild, Bruxelles.
Le prêche.
Fraises. — à Mme Ninauve, Bruxelles.
Squelettes au hareng. — à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
Squelette arrêtant masques.
Chinoiseries étoffes. — à M. F. Franck, Anvers.
Ecce Homo.
La peureuse.

DESSINS REHAUSSÉS

La bataille des Éperons d'or. — au Musée de Bruxelles.
Les bains d'Ostende. — à M. E. Sacrez, Charleroi.
Les cuirassiers à Waterloo.
Soudards exaspérés échangeant force horions.

DESSINS

Le Christ aux Enfers.
Vieux augures.

1891 Apparitions. — Appartient à Mme Emile Verhaeren, St-Cloud.
Portrait et fantasmagorie.
Grotesques.

1892 La Vierge consolatrice.
Ma chambre préférée.
Les masques singuliers. — au Musée de Bruxelles.
Pierrot jaloux. — à M. A. Lambotte, Esneux.
Barques échouées. — à M. B. Ganesco, Paris.
Poissardes mélancoliques. — à M. Ch. Franck, Anvers.
Les gendarmes.
Les soudards Kès et Pruta entrant dans la ville de Bise. — à Mme Neel Doff, Anvers.
Les mauvais médecins.
Nature-morte.
Les roses. — à M. Robert Goldschmidt, Bruxelles.
La raie. — à M. E. Burthoul, Bruxelles.
Pierrot jaloux, étude. — à M. H. Kröller, La Haye.

DESSINS REHAUSSÉS

Supplice de Jeanne d'Arc.
Triomphe romain.
Réunion de masques.
Duel de masques.
La valse.

DESSINS

Les soudards débandés.
Le Christ tourmenté.
Grotesques.
La couturière. — à M. Blatter, Paris.

1893 Le coq mort. — à M. Leuring, La Haye.
Les choux. — à M. G. Morren, Bruxelles.
Coquillages. — à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
L'exécution.
L'homme de douleur.
Soudards pénitents dans une cathédrale. — à M. Van Missiel, Liége.
Nature-morte.
Pierrot, squelette et masques.

DESSINS REHAUSSÉS

1893	Le tournoi.	Appartient à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
	Cortège comique.	
	Trois dames (sanguine).	

DESSINS

	La vierge aux navires.	
	Masques.	
	Sorcières dans la bourrasque.	à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
	Le Christ aux mendiants.	» » »
	Croquis.	» » »
1894	Crevettes.	à M. Georges, Bruxelles.
	Masques regardant une tortue.	» » »
	Vase bleu.	
	Nature-morte.	à M. F. Pleyn, Ostende.
	Crustacés.	
	Nature-morte.	
	Portrait d'Eugène Demolder.	à Mme E. Demolder, Essonnes.
	Tentation de St-Antoine.	à M. D. Van Haelen, Uccle.

DESSIN REHAUSSÉ

	Au théâtre.	

DESSINS

	Le combat	à M. G. Virrès, Lummen.
	Têtes bizarres.	
	Crétins regardant les étoiles.	
1895	Poissons.	à M. Rouffard, Bruxelles.
	Coquillages.	à M. Giroux, Bruxelles.
	Portrait de M. Culus.	
	Fleurs.	
	Nature-morte.	à M. F. Pleyn, Ostende.
	Jeux de lumière.	
	Femme cousant.	
	Monstres tourmentant St-Antoine.	à Mme Ernest Rousseau, Bruxelles.
	Intérieur d'Église.	

1895	Bouquets.	Appartient à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
	Fleurs.	à M. Edgar Picard, Jemeppe.
	Mariakerke.	à M. Edouard Hannon, Bruxelles.
	Les ballerines.	» » » »
	Duel de masques.	à M. Edgar Picard, Jemeppe.
	Squelette peintre.	à M. L. Rothschild, Bruxelles.
	La vengeance de Hop Frog.	à M. Thunissen, Bruxelles.
	Les cuisiniers dangereux.	
	Nature-morte.	au Musée d'Anvers.
	Fleurs et légumes.	
1896	Grotesques.	
	La pendule.	
	Masques et trognes.	
	Monstres.	
	Diableries.	
1897	Les chaloupes.	
	La mort et les masques.	au Dr Keller, Paris.
	Masques et potiches.	
	Fruits.	
	Poissons.	
	L'éclaircie.	
	Fleurs.	

DESSIN REHAUSSÉ

Projet de chapelle à dédier à SS. Pierre et Paul à Ostende.

DESSINS

	Gens de mer.	
	Sur la plage.	
	Masques.	
	Vieilles.	
	Musiciens drôlatiques.	
	Fantaisies.	
1898	Le grand juge.	à M. E. Burthoul, Bruxelles.
	Nature-morte.	

1898 Vue d'Ostende. — Appartient à M. Edgar Picard, Jemeppe.
Squelettes travestis. — à M. F. Pleyn, Ostende.
Nature-morte. — à M. F. Van Haelen, Uccle.
Nature-morte.

DESSINS REHAUSSÉS

Affiche pour l'exposition de la « Plume » à Paris.
Composition pour la « Plume ».

1899 Portrait du peintre entouré de masques. — à M. A. Lambotte, Esneux.
Nature-morte.
Pierrot aux masques. — à M. Chaussette, Bruxelles.
Nature-morte.
Intérieur.
Nuages.

AQUARELLE

La petite chinoise.

DESSINS

Rue à Ostende.
Chiens.
Coin de cuisine.
Feuilles.
Papillons.
Enfants.

1900 Le juge rouge. — à M. Yseux, Anvers.
Squelette à l'atelier. — à M. Max Hallet, Bruxelles.
Nature-morte. — à M. L. Rothschild, Bruxelles.
Plage.
Barques échouées. — à M. F. Van Haelen, Uccle.
Vue du port d'Ostende. — à M. Latmann, Hambourg.

DESSINS REHAUSSÉS

La servante. — à M. Edgar Picard, Jemeppe.
Le Christ aux gens de mer.

DESSINS

Vieux meubles.
Accessoires.

1900 Lampes.
Étoffes.
Livres.
Les marchands chassés du temple.
Portrait.

1901 Canal. — Appartient à M. Berthelot, Paris.
Échauffourée de masques. — à M. Cnudde, Ostende.
Nature-morte.
Chinoiseries.
Vue de Mariakerke. — à M. Philippson, Bruxelles.
Coquillages.
Fleurs.
Le Christ secourant St-Antoine.
Vieilles.
Chaises.
Enfants.
Moulin.
Combat de soudards.

1902 L'amateur d'art.
Les joueurs.
Nature-morte.
Accessoires. — à M. Crick, Bruxelles.
Plage.
Nature-morte.
Au conservatoire.
Fleurs.

DESSINS REHAUSSÉS

Entrée de Jeanne d'Arc à Domremy.
Orgueil.
Avarice.
Gourmandise.
Envie.
Colère.
Paresse.

DESSINS

1902 Encadrement pour un livre de Vittorio Pica.

1903 Coquillages et draperie bleue. — Appartient à M. Meyer, Bruxelles.
Fleurs.
Figures au soleil.
Petits masques. — au Dr Pleyn, Ostende.
Promeneurs.
Nature-morte.
Nature-morte.
Chinoiseries.

DESSINS REHAUSSÉS

Histoire du billard à travers les âges, cinq compositions. — à M. Haardt, Bruxelles.
Squelettes au billard. — à M. A. Lambotte, Esneux.
Vases.
Vieilles choses.
Coins d'ombre.
Fantasmagories.
Jardin d'amour.
Roses.
Croquis pour illustrer les « Écus » écrits de James Ensor en noble languaige de chevalerie.

1904 Nature-morte.
Bassin à Ostende. — à M. A. Aerts, Anvers.
Nature-morte.
Fruits.
Vierge aux donateurs masqués.
Nature-morte.
Crustacés.
Neuf compositions pour illustrer Marmortel. — à M. Serruys, Ostende.
Carnaval à Ostende.

DESSINS

Coin de table.
Bêtes bizarres.
Plage de la Panne.
Barques échouées.

1905	Pierrot et squelettes.	Appartient à M. A. Lambotte, Esneux.
	Fleurs.	
	Intérieur.	
	Nature-morte.	
	Fruits.	
	Intérieur.	
	Coquillages.	
	Repas comique (sanguine).	à M. Haardt, Bruxelles.
	Le tir à l'Arc.	
	Pêcheurs.	
	Syrène abandonnée.	
	Arlequinades.	
	Cortèges carnavalesques.	
	Dunes et plaines.	
1906	Nature-morte.	
	Accessoires.	
	Les toits à Ostende.	à M. F. Van Haelen, Uccle.
	Portrait.	à M. F. Duhot, Bruxelles.
	Chinoiseries.	à M. Breckpot, Bruxelles.
	Vue du Théâtre à Ostende.	à M. F. Van Haelen, Uccle.
	Nature-morte.	
	DESSINS REHAUSSÉS	
	La chute des anges rebelles.	à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
	Masques.	
	Baigneuses.	
	DESSINS	
	Vieux meubles.	
	Poèles.	
	Silhouettes.	
	Marines.	
1907	Fruits.	
	Nature-morte.	
	Chinoiseries.	à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
	Masques.	

1907 Nature-morte.
Pêcheurs.
Portrait de Madame L. — Appartient à M. A. Lambotte, Esneux.
Masques et squelettes. — à M. L. Prager, Munich.
Chinoiseries.
Pierrot et squelettes. — à M. Breckpot, Bruxelles.
Squelettes musiciens.

DESSINS REHAUSSÉS

La belle Impéria.
Henri de Groux jouant au billard. — à M. A. Lambotte, Esneux.
Vieux murs.
Coins d'appartements.
Bouquets.
Cortèges.
Femmes surprises.

1908 Fruits et légumes.
Chinoiseries.
Squelettes musiciens.
Du rire aux larmes. — à M. Delange, Anvers.
La mangeuse d'huîtres, réduction.
La raie. — à M. Breckpot, Bruxelles.
Lièvre et corbeau. Étude.
Portrait de M^elle A. B.
Squelettes. — à M. Blatter, Paris.
Types drôlatiques.
Jeune rousse.
Buveurs.
Jeune fille luttant.
Hommage à la femme.
Fuyez ! Fuyez ! devant l'homme de Justice, blonde vérité voilée !

DESSINS

Encadrement pour Emile Verhaeren.

1909 Crânes fleuris. — à M^elle A. Boogaerts, Bruxelles.
Fleurs. — à M. S. Kröller, La Haye.

1909 Masques fixant ligne ténue à l'horizon.
Tribulations de St-Antoine.

DESSINS REHAUSSÉS

Monstres. — Appartient à M^elle A. Boogaerts, Bruxelles.
Trois petits pastels. — » » »
Dormeuse.
Masques aux fleurs.
Angelets fleuris.
Diables turlupinant un Saint.

1910 Roses et masques. — à M. Fester, Anvers.
Retour des champs.
Le bal masqué.
Après-dînée à Ostende (note claire). — à M. Speth, Anvers.
Petit lampiste.
Pouilleux, réduction. — à M. Breckpot, Bruxelles.
Les braconniers, réduction.
Les pochards, réduction. — à M. Lamberty, Bruxelles.

DESSINS REHAUSSÉS

Débris. — à M. Lamberty, Bruxelles.
Scène imaginaire.
La dame au squelette. — à M. Bollis, Bruxelles.
La dame au chien. — » » »
Scène de l'Olympe.
Baigneuses.
Le rêve de Pierrot (sanguine).

1911 Le portrait de la Marquise. — à M. H. von Garvens-Garvensburg, Hanovre.
Danseuses. — » » » »
Petit théâtre. — » » » »
Masques, réduction.
Portrait de Madame M. B. — à M. Bollis, Bruxelles.

DESSINS REHAUSSÉS.

41 costumes et décors pour le ballet : La gamme d'amour (flirt de marionnettes).
Ballerines ténues muées en fleurs.
Ballet gracile.

1911 Mes houris.
Baigneuses, lignes courbes et ondulées.
Petites danseuses.
Les opalines. Projet pour un ballet charmant.

1912 Fleurs et tanagra. Appartient à M. E. Burthoul, Bruxelles.
Décor pour le ballet : La gamme d'amour (flirt de marionnettes) 1er acte.
Trois petits pastels. Figures élégantes. à Melle A. Boogaerts, Bruxelles.
Cinq petits pastels. Figures imprécises. » » »

AQUARELLES

Vomis de poisson nacré.
Vomis de poisson irisé.

DESSINS REHAUSSÉS

36 compositions. Scènes de la vie du Christ. à M. F. Franck, Anvers.
Fillettes fleuries. à M. E. Burthoul, Bruxelles.
Danseuses claires.
Petite scène imaginaire.
La rencontre.
Parfums passés, fleurs fanées. à M. J. Bollis, Bruxelles.
Bas bleus isabellés invoquant Laurent Tailhade.

1913 Fruits et légumes.
Fleurs et papillons.
La rencontre.
La tentation du Christ.

AQUARELLE.

Priapée. à M. F. Van Haelen. Uccle.

DESSINS REHAUSSÉS

Guerre des escargots. à M. R. Goldschmidt, Bruxelles.
Danseuse rose. » » »
Révérences. » » »
Dames dans la clairière. » » »
Clowneries. » » »
Les bateleurs. à M. G. Giroux, Bruxelles.
Noces de Cana.

1913 Eaux fluides.
La danse (sanguine).
Figures dans un parc (sanguine). Appartient à M. G. Giroux, Bruxelles.

1914 La plume de paon.
Décor dur pour le ballet : La gamme d'amour. (Flirt de marionnettes) 2me acte.
Petit jardin d'amour.
Coquillage rose.

DESSINS REHAUSSÉS

Plaisirs hivernaux.
Pastel bleu. Élégances.
» violet. Danses.
» vert. Hommages.
Coquillages et porcelaines. à M. E. Burthoul, Bruxelles.
» » » » »
Souvenirs. à M. Timmermans, Bruxelles.
Personnages multicolores dans un parc.
Danses de pierrots et pierrettes (Sanguine).

1915 Ma mère morte
Ma mère morte (Esquisse).
La paradis des braves femmes.
Le masque arraché.

DESSINS REHAUSSÉS

Allégorie de la guerre.
Ma mère morte (Effets de médicastres).
Dormeuse voilée de noir.
Livres
Ma mère morte (Pastel).
Rixe (Sanguine).
Ma mère morte.
» » »
» » »
» » »

1916	Ma tante morte.	
	Poupées.	Appartient à M. C. Snauwaert, Ostende.
	Promenade sentimentale.	» » »
	Coquillages.	» » »
	Baigneuses, lignes courbes et ondulées.	
	Petites danseuses.	
	DESSINS REHAUSSÉS	
	Le Catafalque.	
	Portrait de M^elle Marie Haegheman.	
1917	La pêche miraculeuse.	à M. De Weert, Ostende.
	Roses et tanagras.	à M^elle Desmeth, Bruxelles.
	» »	à M. Muller, Allemagne.
	» »	
	Soies bleues, fleurs roses et tanagras.	à M. Breckpot, Bruxelles.
	Objets bleus et violets.	» » »
	Roses et coquilles.	
	Danseuses. (Esquisses).	
	DESSIN REHAUSSÉ	
	Scène galante.	
1918	Bal fantasque.	
	Repas comique.	
	Fleurs et porcelaine.	
	Danseuses.	
	Fleurs et coquilles.	à M. Kasbach, Berlin.
	Roses et potiches.	
	DESSINS REHAUSSÉS	
	Portrait de l'artiste.	
	L'oiseau mort.	à M. F. Franck, Anvers.
	Promenade sentimentale.	
1919	Harmonie en bleu et or.	à M. E. Burthoul, Bruxelles.
	Fleurs et potiches.	
	Fleurs, vases, éventails.	
	Fleurs, vases, coquilles.	
	Baigneuses claires.	

AQUARELLE

1919 Mon atelier. — Appartient à M. F. Van Haelen, Uccle.

DESSINS REHAUSSÉS

Triomphe de la lumière. — à M. P. Desmeth, Bruxelles.
Danseuses et musiciens. (Sanguine).

1920 Le Christ et les docteurs. — à M. L. Fierens, Anvers.
Fumeurs bizarres. — à M^elle A. Boogaerts, Bruxelles.
Portrait de M^elle A. B. — » » »
Petit décor pour mon ballet.

DESSINS REHAUSSÉS

Figures au soleil.
Souvenirs (Sanguine).
Figures au soleil.

1921 Nature-morte. — à M^me H. Kröller, La Haye.
Fillette aux masques.

DESSINS REHAUSSÉS

Petite marquise. — à M. F. Franck, Anvers.
Jardin d'amour. — » » »
Danseuses. — » » »
Baigneuses.
Apparitions.

De 1880 à 1921 : cinq cents aquarelles, pastels, dessins, croquis, sanguines, compositions pour cortèges, marches triomphales, diableries, visions claires, œuvres burlesques, études des lignes et de lumière, déformations, constructions, essais satiriques et autres.

BIBLIOGRAPHIE

Camille Lemonnier. Histoire des Beaux-Arts en Belgique. 1887, Bruxelles.
Eugène Demolder. James Ensor. 1892, Bruxelles.
Pol de Mont. De schilder en etser James Ensor. (*De Vlaamsche School*, 1895, Anvers).
Eugène Demolder. James Ensor. (*La Libre Critique*, 1895, Bruxelles).
Eugène Georges. James Ensor. (*La Libre Critique*, 1896, Bruxelles).
Camille Lemonnier. James Ensor peintre et graveur. (*La Plume,* 1898, Paris).
Edmond Picard. James Ensor. (*Id.*)
Emile Verhaeren. Une facette du talent d'Ensor. (*Id.*)
Camille Mauclair. James Ensor, aquafortiste. (*Id.*)
Octave Maus. James Ensor. (*Id.*)
Blanche Rousseau. Ensor intime. (*Id.*)
Georges Lemmen. James Ensor. (*Id.*)
Maurice des Ombiaux. James Ensor. (*Id.*)
Christian Beck. Réflexions sur la Cathédrale de James Ensor. (*Id.*)
Jules du Jardin. A propos de James Ensor. (*Id.*)
Pol de Mont. James Ensor. (*Id.*)
Louis Delattre. L'enfance d'Ensor, peintre de masques. (*Id.*)
Octave Uzanne. James Ensor, peintre et graveur. (*Id.*)
Eugène Demolder. James Ensor. (*La Revue des Beaux-Arts et des Lettres*, 1899, Paris).
Gustave Coquiot. James Ensor. (*La Vogue,* 1899, Paris).
Jules du Jardin. L'art flamand, Bruxelles.
Vittorio Pica. James Ensor. (*Minerva*, Rome).
Pol de Mont. Koppen en busten.
Horrent. James Ensor.
Vittorio Pica. (*Emporium*, Bergame).
Monod. James Ensor.
Camille Mauclair. Les peintres belges. (*La Revue Bleue*, 1905, Paris).
Vittorio Pica. Attraverso gli albi e le cartelle.
Id. La moderna scuola di pittura del Belgio.
Camille Lemonnier. L'École belge de peinture 1830-1905. 1906, Bruxelles.
Vittorio Pica. L'arte mondiale a Venezia nel 1907.
Id. La galeria d'arte moderna a Venezia.
Albert Croquez. James Ensor, peintre et graveur. (*La Flandre Artiste*, déc. 1908, Courtrai).
Emile Verhaeren. James Ensor. G. Van Oest, 1908, Bruxelles.
Herbert von Garvens-Garvensburg. James Ensor. Ludwig Ey. 1913, Hanovre.
Paul Collin. James Ensor. 1921, Potsdam.

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

Page

Le grand bassin d'Ostende (1888). Eau-forte 8
Fillette assise (1885). Croquis au crayon 9
L'Enfer et le Paradis (1886). Dessin rehaussé 12
Croquis (1881) 20
L'Enfant dormant (1886). Croquis au crayon 21
Barques échouées (1888). Eau-forte 24
Iston, Pouffamatus, Cracozie et Transmouff, célèbres médecins persans, examinant les selles du Roi Darius après la bataille d'Arbelles (1886). Eau-forte . . . 28
Insectes singuliers (1888). Pointe sèche 32
Petite poupée (1888) 36
Croquis au crayon (1885) 37
Portrait de James Ensor en 1890. Dessin au crayon 42
Le cataclysme. Vision devançant le futurisme (1885). Eau-forte 46
Motif décoratif. Croquis 47
Vengeance de Hop-Frog (1898). Eau-forte 50
L'assassinat (1889). Eau-forte 56
Les peupliers (1889). Eau-forte 57
Bouteille et sculpture (1882). Croquis 62
La poupée (1884). Crayon 63
La bataille des Éperons d'or (1892). Eau-forte. 68
Croquis au crayon (1885) 76
Luxure (1888). Eau-forte 77
Audenaerde (1888). Eau-forte 80
L'ange exterminateur (1889). Eau-forte 81
Croquis (1881). 82
Croquis (1883). 84
Motif décoratif. Croquis 85
La prise d'une ville étrange (1888). Eau-forte. 88
Croquis 89
La Mort poursuivant le troupeau des humains (1896). Eau-forte 93
Les soudards débandés (1892). Dessin 95
Croquis 96
Le Christ agonisant tourmenté par le démon (1895). Eau-forte 97
Croquis 100
Dormeuse (1892). Croquis à la plume 100

Page

Squelettes musiciens (1888). Dessin 101
Peste dessous, peste dessus, peste partout (1904). Eau-forte 104
Croquis 105
Croquis au crayon noir (1880) 108
Cortège d'éléphants. Dessin rehaussé 109
Entrée de Jehanne d'Arc à Domrémy (1902). Dessin rehaussé 117
Le Christ veillé par les Anges (1886). Dessin 119
La Vierge aux navires (1893). Dessin 120
Triomphe romain (1889). Eau-forte 121
Vénus à la coquille (1889). Crayon 124
Croquis 125
Soudards exaspérés échangeant force horions (1891). Dessin rehaussé 132
Les diables Dzitts et Hihahox conduisant le Christ aux Enfers (1895). Eau-forte . . 133
Croquis 136
Squelettes jouant au billard (1903). Dessin rehaussé 137
Décor pour le premier acte de *La Gamme d'Amour* (1912). (*Flirt de Marionnettes*) . . . 166

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE

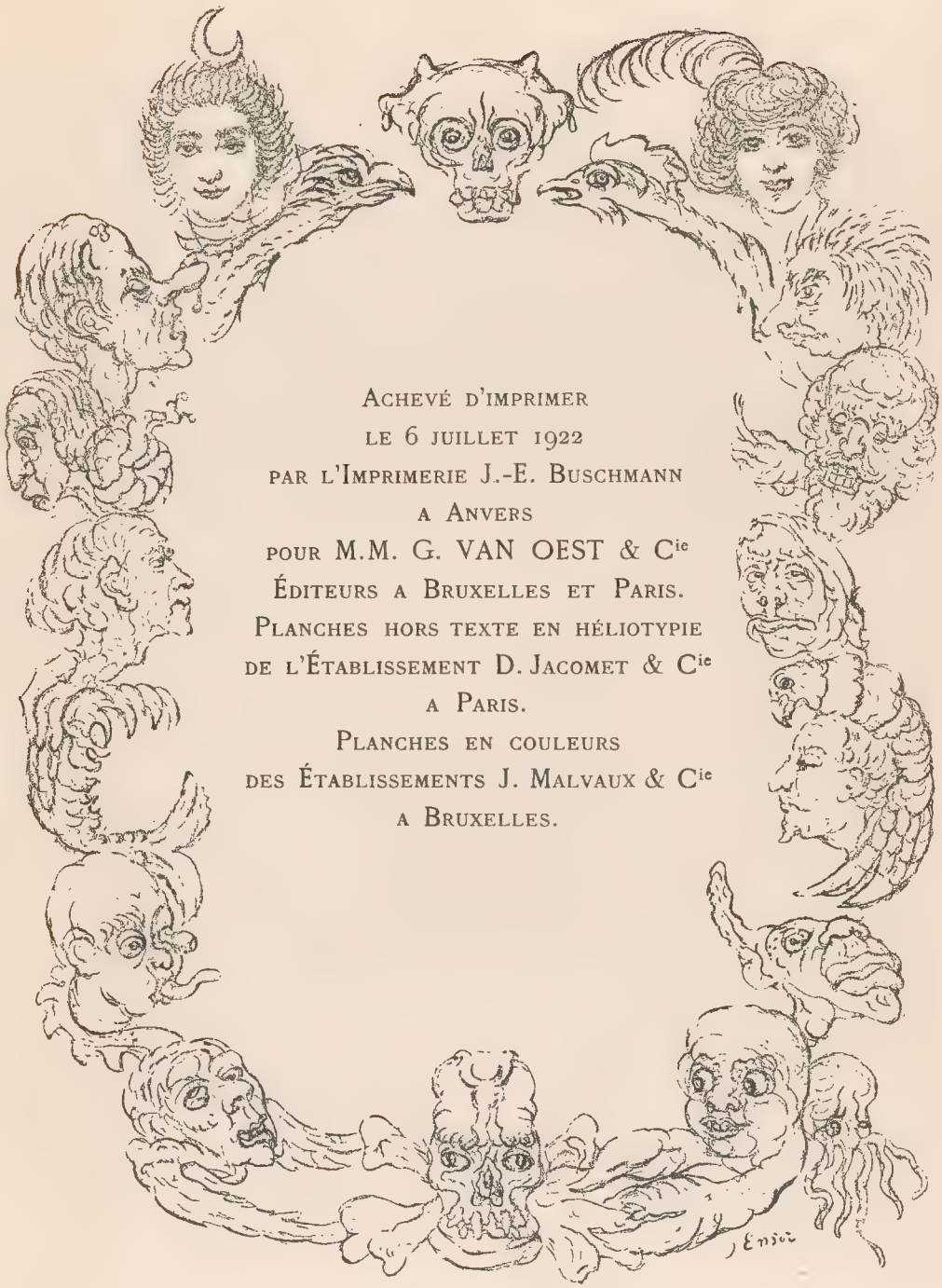
	En regard page
Portrait de James Ensor en 1922.	En frontispice.
Le Salon bourgeois (1881). Coll. H. Zunz, Bruxelles	5
Portrait de l'artiste en 1875	6
La femme au nez retroussé (1879). Coll. A. Lambotte, Esneux	8
Le lampiste (1880). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles	10
Le chou (1880). Coll. E. Rousseau, Bruxelles	12
Pommes (1880). Coll. Fr. Franck, Anvers	14
Portrait de l'artiste en 1879	16
Musique russe (1880). Coll. A. Bock, Bruxelles	18
Pauvre hère (1880)	20
La coloriste (1880). Coll. E. Rousseau, Bruxelles	22
La dame au châle (1880). Coll. Speth, Anvers	24
Nature-morte (1880). Coll. Van Cutsem, Bruxelles	26
La femme au balai (1880)	28
La dame au châle bleu (1881). Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers	30
Une après-dînée à Ostende (1881).	32
Les braconniers (1881). Coll. Delory, Calais	34
La rue de Flandre à Ostende (1881). Coll. Speth, Anvers	36
Le salon bourgeois. Esquisse. (1881). Coll. Fr. Franck, Anvers	38
Portrait du père de l'artiste (1881). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.	40
Viandes (1881). Musée d'Ostende	42
La dame à l'éventail (1881)	44
Pouilleux indisposé se chauffant (1882). Musée d'Ostende	46
Huîtres (1882). Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers	48
La mère de l'artiste (1882). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles . . .	50
Dans les dunes (1882). Coll. R. Murdoch, Anvers	52
La mangeuse d'huîtres (1882). Coll. A. Lambotte, Esneux	54
Portrait du peintre Willy Finch (1882)	56
Coquillages et chinoiseries (1882). Coll. Louis Franck, Anvers.	58
Portrait de Théo Hannon (1882). Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers	60
La dame en détresse (1882)	62
Masques scandalisés (1883). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles . . .	64
Le rameur (1883). Coll. Fr. Franck, Anvers.	66
Les pochards (1883). Coll. Edg. Picard, Jemeppe.	68
Les toits à Ostende (1885). Coll. Fr. Franck, Anvers.	70
Le meuble hanté (1885). Musée d'Ostende	72
La cathédrale (1886). Eau-forte	74

En regard page

Enfants à la toilette (1886). Coll. A. Lambotte, Esneux 76
Le Christ agonisant. Dessin (1886). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. 78
Le Christ apaisant la tempête (1886). Eau-forte. 80
Calvaire. Dessin (1886). 82
Le cauchemar. Vision devançant le futurisme. Dessin (1886) 84
L'Adoration des Bergers. Dessin (1886). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Brux. 86
Jésus montré au peuple (1886) 88
Le père de l'artiste mort. Dessin (1887). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Brux. 90
Portrait d'Ernest Rousseau (1887). Gravure à la pointe sèche 92
Le foudroiement des anges rebelles (1888). Coll. Fr. Franck, Anvers 94
Masques devant la mort (1888). Coll. G. Born, Anvers 96
L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889 (1888) 98
Le jardin d'amour (1888). Coll. A. Lambotte, Esneux 100
Les musiciens fantasques (1888). Eau-forte 102
Le théâtre des masques (1889) 104
Les patineurs (1889). Eau-forte. 106
Attributs des Beaux-Arts (1889). Coll. Ch. Franck, Anvers 108
Les choux (1890). Coll. G. Giroux, Bruxelles 110
Romains de la décadence. Dessin rehaussé (1890). 112
L'intrigue (1890). Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers. 114
Le Christ apaisant la tempête (1891). Coll. G. Born, Anvers 116
Squelettes se disputant le corps d'un pendu (1891). 118
Masque regardant des crustacés (1891). Coll. A. Aerts, Anvers 120
Le jardin d'amour (1891). Coll. Mottard, Bruxelles 122
La raie (1892). Coll. E. Burthoul, Bruxelles. 124
Poissardes mélancoliques (1892). Coll. Ch. Franck, Anvers 128
Masques singuliers (1892). Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles . . . 130
Le désespoir de Pierrot (1892). Coll. Kröller, La Haye 132
Pierrot, squelette et masques (1893) 134
Les ballerines (1895). Coll. Ed. Hannon, Bruxelles 136
Mariakerke (1895). Coll. Edg. Picard, Jemeppe. 138
Les cuisiniers dangereux (1896). Coll. Thunissen, Bruxelles 140
Projet de chapelle à dédier à St Pierre et St Paul (1897). Dessin 142
L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889 (1898). Eau-forte 144
Portrait de l'artiste aux masques (1899). Coll. A. Lambotte, Esneux 146
Pierrot et squelettes (1907). Coll. Breckpot, Bruxelles 148
Fleurs (1909). Coll. Kröller. La Haye. 150
La mère de l'artiste morte (1915) 152
Baigneuses. Lignes courbes et ondulées (1916). 154
Fumeurs bizarres (1920). Coll. Aug. Boogaerts, Bruxelles. 156
Nature-morte (1921). Coll. Kröller, La Haye 162
Décor pour le ballet de l'artiste: *La gamme d'amour* (*Flirt de marionnettes*). Deuxième acte (1914) 166

TABLE DES MATIÈRES

	Page
Note de l'auteur	5
Le milieu. — La vie	15
Physionomie et caractère	53
L'œuvre	71
Les toiles	113
Les eaux-fortes et les dessins	127
Extraits des Écrits de James Ensor	141
Flirt de marionnettes (musique pour piano)	166
Catalogue de l'œuvre de James Ensor	171
Bibliographie	197



Achevé d'imprimer
le 6 juillet 1922
par l'Imprimerie J.-E. Buschmann
a Anvers
pour M.M. G. VAN OEST & Cie
Éditeurs a Bruxelles et Paris.
Planches hors texte en héliotypie
de l'Établissement D. Jacomet & Cie
a Paris.
Planches en couleurs
des Établissements J. Malvaux & Cie
a Bruxelles.

84-B26563 c 3

84-B26563 c.3